

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI
"FEDERICO II"**



***DOTTORATO DI RICERCA INTERPOLO
IN***

***CONSERVAZIONE INTEGRATA DEI BENI CULTURALI E
AMBIENTALI
XIX CICLO***

COORDINATRICE: PROF. GIOVANNA GRECO

TESI

***LA CATALOGAZIONE INFORMATICA DEL LIBRO
D'ARTISTA***

**TUTOR
PROF. MARIANTONIETTA PICONE**

**CANDIDATA
DOTT. LIA PASQUALINA CERRONE**

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	p. 4
<i>1. La catalogazione del Libro d'Artista-Il panorama italiano</i>	p. 37
<i>2. Libri d'Artista, Libri Oggetto. Proposta di classificazione.</i>	p. 63
<i>3. Lo standard ISBD</i>	p. 77
<i>4. L'organizzazione del database</i>	p. 95
<i>5. Nota Bibliografica</i>	p. 120
<i>Ringraziamenti</i>	p. 128

PREMESSA

Già alla fine del XIX secolo si andava facendo strada la coscienza di un libro che non fosse più solo ed esclusivamente libro illustrato, bensì una nuova realtà in cui la composizione tipografica divenisse inscindibile dal contenuto.

Nel 1897 Stephane Mallarmé pubblicò, in via sperimentale, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, la cui edizione definitiva si ebbe nel 1914 nelle *Editions de la Nouvelle Revue Francaise*.

È opportuno citare le parole che scrisse Paul Valery dopo aver visto il manoscritto di questo libro: "...Mallarmé mi fece finalmente vedere come le parole erano sistemate sulla pagina. Mi sembrò di avere di fronte la forma ed il modello di un pensiero, posto per la prima volta in uno spazio circoscritto.

Qui era lo spazio stesso che parlava, sognava, dava vita alle forme temporali. Aspettativa, perplessità, concentrazione, tutte erano cose visibili. Con i miei propri occhi ho potuto vedere i silenzi che le forme assumevano. Istanti impercettibili divennero chiaramente visibili: frazioni di un secondo durante il quale l'idea viene e se ne va, atomi di tempo che servono come germi di infinite conseguenze..."¹

Mallarmé aveva realizzato una composizione tipografica variando i caratteri della scrittura e introducendo degli spazi bianchi sia tra i segmenti di scrittura sia tra una parola e l'altra.

Il ritmo del testo veniva assicurato non esclusivamente dall'accento di parola o dall'accento di verso, bensì dalla posizione della parola nella pagina. E così, come lo stesso autore aveva più volte sottolineato, la nuova pagina doveva essere letta come una "partitura" nella quale i "bianchi" valgono come "silenzi circostanti" e la "distanza" tra le parole consiste "nell'accelerare, nel rallentare il movimento".

Mallarmé aveva realizzato dunque un poema della scrittura.

Il prezioso manoscritto del *Coup de dés* è costituito da pagine molto grandi e quadrettate. L'autore stesso indicò, nel suo testo autografo, la straordinaria disposizione dello scritto e sempre lui realizzò a mano i diversi caratteri che voleva riprodotti dai tipografi.

Nell'ultimo anno della sua vita, il progetto di un'edizione di lusso della sua opera lo occupò molto, lo ossessionò quasi.

Stéphane Mallarmé,
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,
 "Cosmopolis", n. 17, maggio 1897

419

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
 CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE



426

rhythmique
suspens du sinistre

s'ensevelir

aux éponges originelles
raguères d'où surgissent leur délire jusqu'à une cime
(fêtrée
en la neutralité identique du gouffre)

RIEN

de la mémorable crise
 ou se fut l'événement accompli
 en vue de tout résultat nul
 humain

N'AURA EU LIEU

une élévation ordinaire vers l'absence

QUE LE LIEU

intérieur chapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
 abruptement qui sinon
 par son mensonge
 eût fondé
 la perdition

dans ces parages
 du vague
 où toute réalité se dissout

427

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit
 fusionne avec au delà

hors l'intérêt
 quant à lui signalé
 en général
 selon telle obliquité par telle déclivité
 de feux

vers
 ce doit être
 le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
 pas tant
 qu'elle n'énumère
 sur quelque surface vacante et supérieure
 le heurt successif
 sidéralement
 d'un compte total en formation

veillant
 doutant
 roulant
 brillant et méditant
 avant de s'arrêter
 à quelque point dernier qui le sacre—
 Toute Pensée émet un Coup de Dés

Dopo estenuanti ricerche in numerose tipografie trovò un carattere tipografico adatto, da Didot, mentre l'amico Odilon Redon fu interpellato per le illustrazioni.

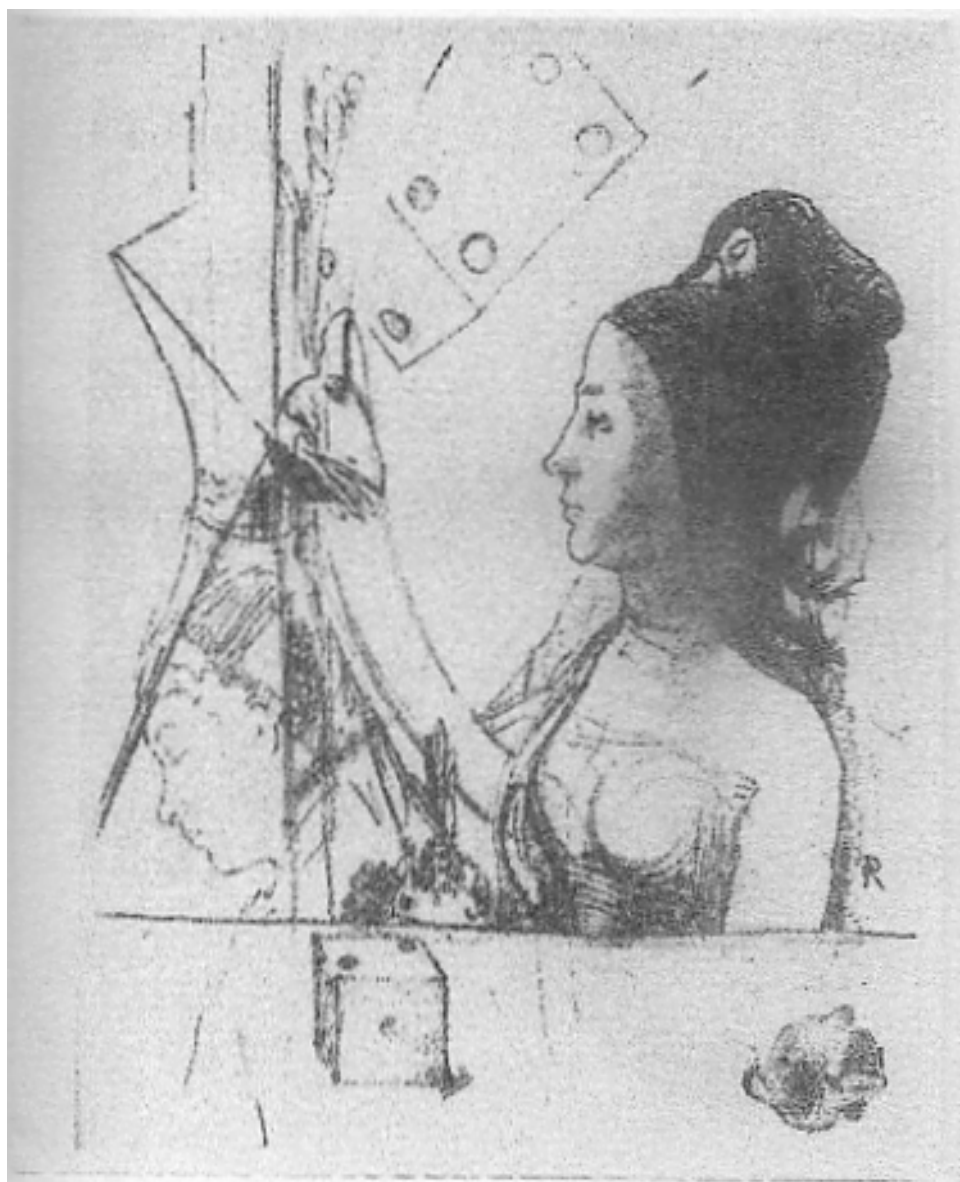
Il 28 aprile 1898, Odilon Redon scriveva a Stéphane Mallarmé: “ Mi è dispiaciuto moltissimo di aver perso l'occasione della vostra esimia visita. Dovevo parlarvi anche dei disegni per il *Dé*. Vollard mi ha fatto vedere una carta eccezionale: credo che potremmo tentare la stampa delle litografie su carta bianca, cioè sulla carta stessa del testo; voglio usare un tratto leggero, biondo pallido, per non contrastare l'effetto dei caratteri tipografici né la novità del loro impiego. Ho delle lastre già trattate, questo per farvi capire che mi metterò molto presto all'opera...”²

Questa edizione si annunciava splendida.

Tuttavia non vide mai la luce e i fogli delle bozze di stampa furono venduti all'asta.

Un Coup de dés chiude di fatto la produzione artistica di Mallarmé e, come ha osservato Henry Mondor, “...egli poteva terminare la sua vita di libero

creatore con delle produzioni di comodo, invece egli finiva con una decisiva rottura nei confronti



Odilon Redon, *Femme coiffée d'un Bénin*, illustrazione per *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1898, litografia

di tutte le convenzioni e con un'innovazione di carattere sensazionale...”³

Secondo quanto ha scritto M. Costa, “...Ciò che è in questione in questo straordinario lavoro dell'Ottocento è, in realtà, quella sorta di fissione del “corpo” della parola, indotta dalle nuove tecnologie della scrittura e del suono, sulla quale lavoreranno le avanguardie del Novecento e che condurrà alla configurazione dei due diversi ambienti della “poesia visiva” e della “poesia sonora”.⁴

Successivamente, la rivoluzione futurista, avviata da F. T. Marinetti con la pubblicazione sul “Figaro” di Parigi del *Manifesto del Futurismo*, fu, in ambito letterario e, specificamente quanto all'idea e alla pratica stessa del libro, gravida di conseguenze. Nel 1912 Marinetti pubblicò il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* dove si legge: “...io inizio una rivoluzione tipografica, diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse e ghirigori, ortaggi mitologici e nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista.”⁵

L'appello di Marinetti non resta inascoltato se, nel 1915, Corrado Govoni in una bella lettera gli scrive: "...Perché non fare dei libri che si aprano come organetti macchine fotografiche ombrellini ventagli? Sarebbero oltremodo adatti per le parole in libertà. Io sono oltremodo entusiasta di quest'idea e tu mi dovresti accontentare perché anche tu sei arcistuvo e nauseato delle forme bestiali dei libri comuni".⁶

L'invenzione e la rivoluzione futurista consistono in ciò: "...Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire, come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista...Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, la grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi...sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata...Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale".⁷

Le nuove istanze marinettiane vengono accolte da un non esiguo numero di poeti e artisti che, in qualche modo, si sentono coinvolti nell'esperienza futurista, da Boccioni, Balla, Depero, Carrà, Carli, Prampolini, Masnata e

persino Quasimodo, solo per citare qualche nome, ma in realtà si tratterebbe di un elenco che passa abbondantemente il centinaio.

Tale rivoluzione tipografica si opera in meno di due decenni e coinvolge personalità profondamente diverse tra loro. Essa fu sintomo di una generale modificazione della sensibilità che avrebbe investito tutto il Novecento.

Poeti e artisti sentivano il proprio linguaggio incredibilmente usurato in un'epoca in cui i nuovi media (a cominciare dalla fotografia) venivano affermandosi e diffondendosi.

S'impose quindi la necessità di un rinnovamento dei mezzi espressivi; i linguaggi si scambiavano le funzioni, per cui la scrittura divenne anche arte dello spazio, e la pittura si caricò di valenze letterarie.

Il processo di rinnovamento del libro operato dal Futurismo si indirizzò lungo due linee: quella del "libro d'artista", confezionato in copia unica o in un numero limitato di esemplari e quella del libro-oggetto, prodotto con l'impiego di materiali che tendono a sostituire la carta.

La produzione artigianale del libro intende soprattutto instaurare un rapporto personale con il destinatario o comunque dar vita ad una distribuzione dell'opera strettamente limitata.

Un esempio particolarmente significativo è senz'altro quello che poi è stato definito il primo libro-oggetto: il famosissimo *Depero futurista*, altrimenti

noto come *Libro imbullonato*, impaginato dal pittore di Rovereto ed edito nel 1927 da un altro futurista, l'aviatore Fedele Azari, al quale si deve l'idea di utilizzare per la rilegatura due grossi bulloni con dadi e coppiglie.

In una delle prime pagine del volume l'editore scrive: "...Questo libro è meccanico/ imbullonato come un motore/ pericoloso/ può costituire un'arma proiettile/ inclassificabile/ non si può collocare in libreria/ fra gli altri volumi...Il Depero



Fortunato Depero, *Depero Futurista*, 1927. Napoli, collezione privata.

futurista non sta bene in libreria / e neppure tra gli altri mobili che potrebbe scalfire/...”

Ne furono realizzati anche due esemplari con copertine di lega metallica destinati a Marinetti e all’editore.

Le pagine interne furono realizzate mettendo a frutto tutte le risorse della tipografia futurista, dall’uso di fogli piegati all’impiego di carte di diversa qualità e colore fino all’impiego di inchiostri colorati.

Tuttavia, il libro-oggetto più celebrato dalla stampa futurista è la raccolta di *Parole in libertà futuriste olfattive tattili termiche* di Marinetti.

Tale raccolta venne stampata con un procedimento litografico su latta, ideato da Tullio d’Albisola ed edita nel 1932 da Vincenzo Nosenzo, un

industriale ligure titolare di una ditta produttrice di scatole per conserve alimentari.

L'orlo di ogni foglio fu ripiegato meccanicamente per evitare che fosse tagliente e la rilegatura fu realizzata mediante l'inserimento dentro un cilindro di latta cromata che fungeva da dorso.



Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive*,
Roma, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1932. Torino, collezione A. Dorna

Ogni foglio di latta conteneva una poesia e nel retro una sintesi colorata con in rilievo il verso più intenso, dal punto di vista emotivo, della lirica.

All'edizione in "litolatta" delle *Parole in libertà* di Marinetti seguirà una raccolta di poesie *L'Anguria lirica* di Tullio d'Albisola, illustrata da Munari, mentre un terzo volume in "litolatta", annunciato dallo stesso d'Albisola, non verrà purtroppo mai realizzato.

Nell'ambito, invece, dell'avanguardia russa, si registrano esiti anche più radicali di quelli futuristi in contrasto con l'idea del libro.

Tutti gli elementi sia visivi che fonetici della lingua russa furono adoperati dagli artisti dell'avanguardia come validi strumenti espressivi, da Kazimir Malevič a Il'ja Zdanevič e Vasilij Kamenskij.

Ciò contribuì alla nascita della pagina autoscritta, del libro come nuova forma d'arte all'inizio del XX secolo e alla formazione di quello che Gerald Janacek, il più grande studioso di questo fenomeno artistico, ha definito "The look of Russian literature" ⁸.

Janacek ha operato una netta distinzione all'interno di questa grande produzione, distinguendo fra libri litografati dei futuristi e cubo-futuristi e libri realizzati con mezzi strettamente tipografici dei costruttivisti.

Nei primi generalmente il testo è scritto a mano in blocco sia con le illustrazioni sia separatamente, mentre negli altri, invece, sono il rigore geometrico dei caratteri e l'impaginazione tipografica a dominare totalmente sul resto.

“Per Zdanevič, Malevič, Kamenskij, la parola rappresentava un oggetto materiale, come la pittura, l'argilla ed effettivamente la “impastavano” per farla coincidere con i loro impulsi emozionali o psicologici.”⁹

La raccolta *Oslinyi chvost i misen* (*La coda d'asino e il bersaglio*), risulta particolarmente interessante, soprattutto per la diversità degli strumenti utilizzati; la sua stesura fu curata da Larionov nel 1913 ma risulta opera di un artista anonimo. All'interno di queste composizioni vengono adoperate parole “reali” come *poslost* (cattivo gusto), *sol* (sale), a cui vengono affiancate numerosi neologismi come *zaum* che foneticamente sembrano russi ma in realtà non lo sono.

Per non parlare del fatto che le poesie possono essere lette in vari modi: dal basso verso l'alto, dal centro all'esterno, da destra verso sinistra, proprio

come alcuni quadri cubo-futuristi che potevano essere appesi alla parete in vari modi.

Lisickij, invece, al contrario dei simbolisti e dei futuristi, rinnegò categoricamente il valore fonetico del testo per dedicarsi alle caratteristiche più propriamente visive.

Dichiarò programmaticamente : “...la parola scritta deve essere vista e non udita...il foglio stampato supera spazio e tempo. Il foglio stampato, l’infinità dei libri, devono essere superati.” ¹⁰

Infatti Lisickij è tradizionalmente considerato il principale teorico russo della materializzazione del libro e sosteneva che l’artista contemporaneo avesse trovato la fuga dall’estetismo rivolgendosi al materiale (la carta, il carboncino, il cemento, i cavi d’acciaio) e che nei materiali si potessero percepire delle caratteristiche che dovevano essere toccate, che erano state realizzate per la mano e non per l’occhio.

La sua raccolta in sette fascicoli intitolata *Industria socializma (L’industria del socialismo)* del 1935, si presenta corredata di una spessa copertina metallica; la sua intenzione principale, infatti, era quella di presentare al pubblico un libro che fosse più un oggetto di produzione industriale che il tradizionale medium di lettura.

Quest'opera è stata da molti associata, soprattutto per i materiali adoperati, al *Depero futurista* di Fortunato Depero del 1927.

Interessanti risultati nel campo della sperimentazione sul libro furono raggiunti da due esponenti femminili dell'avanguardia russa, Rozanova e Varvara Stepanova, legate allo stesso Lisickij da profonda amicizia.

Stepanova, nell'opera *Gaust Chaba* del 1919, "contaminò" un testo tipografico sbiadito di vecchi giornali introducendo parole manoscritte in diagonale, mettendo così in discussione il testo stampato sottostante.

Ancora più ardita appare invece l'opera di O'lga Rozanova che nel 1916 realizza il cosiddetto *Libro trasmentale* (*Zaumnaja gniga*), dove piccoli pezzi di carta colorata e colori rimpiazzano le parole; in una delle pagine più famose della composizione, l'artista applica un ritaglio rosa al posto della parola già precedentemente ridotta a un balbettio infantile.

Autentici capolavori sono le lettere di Marc Chagall sulla copertina della rivista Yiddish "Strom": ogni lettera viene reinventata come un personaggio, proprio nello stesso periodo in cui, ciascun personaggio delle tele di Chagall, viene reinventato come un pittogramma.

Si segnalano, infine, anche le sperimentazioni sintetiche di Vasilij Kandinskij, come la poesia *Videt* (*Vedere*) o le illustrazioni per *Klange* (Risonanze) del 1913, benché tali rappresentazioni non possono essere

totalmente identificate con quelle degli artisti d' avanguardia, essendo caratterizzate da una carica innovativa sicuramente più contenuta.

Successivamente, con l'avvento del Realismo socialista, tali opere divennero sempre meno frequenti; le sperimentazioni grafiche e tipografiche nonché i messaggi visivi persero gran parte della loro calcolata ambiguità e “il verbo ateo di Stalin si rovesciò su se stesso e alla fine fu il verbo. Il risultato fu un monologo di parole marce sulle quali, costante e inamovibile come un asse e

una parodia del carne figurato, si stagiavano i profili di Stalin e Lenin”.¹¹

Al Futurismo, che fu la prima avanguardia, tennero dietro il Dadaismo e il Surrealismo, movimenti che non fecero altro che approfondire ulteriormente il solco scavato dal Futurismo rispetto all'idea tradizionale di libro. Questo veniva sempre più considerato luogo “inospitale” per i contributi e le opere d'avanguardia.

Il Surrealismo accentuò, in particolare, il ricorso alla fotografia, alle tecniche fotografiche, al film, oltre che all'opera scritta in cui l'elemento visivo (foto, disegni, montaggi di ogni genere) assumeva un'importanza determinante; per non parlare dell'invenzione del poema-oggetto che, almeno rispetto alle tavole “parolibere” futuriste, costituì un ulteriore passo avanti.

In effetti il poema-oggetto presentava il vantaggio di esibire elementi in rilievo e mobili (di tipo scultoreo o tattile) mentre le tavole “parolibere” erano generalmente limitate dal loro carattere bidimensionale.

Le avanguardie cosiddette “storiche”, quindi, diedero una spallata definitiva al concetto, all'uso ed alla pratica tradizionale del libro.

Quest'ultimo, pertanto, per un verso rimase relegato alla sua insostituibile funzione nell'ambito del “catasto” del sapere (Accademia, Università) e

dell'amministrazione (legge), per altro verso, sul piano della creazione, della teoria e della pratica estetica, il libro mostrò tutta la sua insufficienza, la medesima insufficienza per la quale, nel detto campo dell'estetica, oggi si fa ricorso alla multimedialità.

In particolare, nel campo della produzione estetica più avanzata, mentre l'ospitalità del libro è rimpiazzata dall'opera artistica, dall'oggetto poetico, dall'oggetto puro e semplice e dalla "performance", il concetto di libro diventa il campo in cui assai spesso si esercita il talento creativo degli artisti, che si sbizzarriscono intorno all'idea di libro nei modi e nelle forme più diverse.

All'indomani della seconda guerra mondiale si assiste al ripullulare delle avanguardie sulla scia e secondo le indicazioni a suo tempo tracciate dalle avanguardie storiche, e il collegamento a queste ultime non è mai taciuto, anzi è esplicitamente posto in evidenza.

In realtà, questi anni furono piuttosto caratterizzati da un "recupero" di istanze o esiti che avevano trovato una più compiuta realizzazione già nelle esperienze precedenti.

"Del resto, nella mutata condizione dell'ultimo quarantennio, le nuove modalità della pratica dell'avanguardia appaiono come proprie di situazioni altrettanto nuove, in cui non si tratta più tanto di lanciare nuovi messaggi né

di provocare (se non in misura assai limitata) scandali, perché tutto ciò fu debitamente compiuto a suo tempo e perché ormai lo scandalo non è più tale”¹²

La produzione artistica di questo periodo non fu caratterizzata dall’apporto omogeneo di scuole o movimenti, quanto piuttosto da esperienze tanto irripetibili quanto isolate, frutto, nella maggioranza dei casi, delle esperienze di un singolo artista.

In questo periodo le opere tradizionali, non ultimo il libro, assumono connotati caratterizzati da una assoluta specificità, diventeranno sempre più irricongosciibili, essendo ormai dominate da un’attenzione rivolta principalmente al senso e, non più, al significato.

È comunque intorno agli anni Sessanta che, generalmente, si fa risalire la nascita del libro d’artista, ma sarebbe meglio dire del libro-oggetto d’arte, quando gli avvenimenti artistici del dopoguerra, caratterizzati da un’arte di contemplazione e di grande impatto emozionale (si pensi al contenuto, ma anche all’enfaticizzazione dovuta all’uso della materia coloristica come il dripping, il collage, il gesto), lasciano il posto a un’arte che ha spostato la sua centralità sull’uomo come mezzo biologico espressivo (corpo, sudore, azione, sangue, suono) ed a tutti i media tecnologici (film, video, libro,

fotografia, televisione), rendendoli strumenti di partecipazione e creatività artistica.

Già nel 1942, Bruno Munari, pittore, scultore, scrittore, designer, fotografo e grafico, generalmente ritenuto il “padre” del libro d’artista italiano contemporaneo, pubblica presso Einaudi *Le macchine di Munari* e, dopo una serie di libri eseguiti artigianalmente, caratterizzati da diversi tipi di carta, con pagine di diverso colore e spessore, ripiegate, ricucite su se stesse che espone alla Libreria Salto di Milano nel 1949, pochi anni più tardi, e precisamente nel 1953, pubblica presso Steendrukkerij de Jong & Co. di Hilversum, nella collana *Quadrat Print*, una delle sue opere più famose, conosciuta come *Libro illeggibile*.

A tale opera ne seguiranno altre, caratterizzate da impianto pressoché simile; si tratta di “libri” eseguiti prevalentemente con l’utilizzo di materiali atipici e oggetto di sperimentazioni sempre nuove.

Ancora nel 1953, l’artista islandese Dieter Rot, già esperto sperimentatore grafico, pubblica un suo lavoro sul primo numero della rivista “Spirale” che egli stesso coedita insieme al poeta concreto Eugen Gomringer, ma già alcuni anni più tardi, nel 1958, Dieter Rot fonda una propria casa editrice, iniziando la produzione di una serie di libri piuttosto complessi in quanto a

formati, inserti, legature, interventi manuali, materiali non tradizionalmente adoperati nella produzione libraria.

Agli inizi degli anni Sessanta, sulla scia di Rot, altri artisti fondano una propria casa editrice: Edward Rusha (Heavy Industry Publication, Los Angeles), Maurizio Nannucci (Exempla, Firenze), Eugenio Miccini (Teche, Firenze), Dick Higgins (Something Else Press, New York), solo per citare qualche nome.

La ragione principale di questo approdare degli artisti ad una editoria autogestita risiede proprio nell'impossibilità di questi ultimi ad accedere all'editoria tradizionale che, puntualmente, rifiutava la pubblicazione dei loro lavori.

Già nel 1919, F.T. Marinetti, riferendosi alle Nuove Edizioni Futuriste di "Poesia" dichiarò che tali edizioni, per le difficoltà tipografiche, non potevano essere pubblicate dagli altri editori.

Con tali parole Marinetti implicitamente preconizzava né più né meno che l'avvento di ciò che poi sarà conosciuto come "esoeditoria", fenomeno da tener distinto da quello più generale e generico di "microeditoria".

La microeditoria indica semplicemente il vastissimo fenomeno della pulviscolarizzazione dell'iniziativa editoriale, che da un pezzo viene toccando la sua massima estensione dal momento che va dalle minuscole

editrici o dai laboratori di multipli fino a comprendere le autoedizioni di chiunque disponga di un pc.

L'esoeditoria invece presuppone l'intento di differenziare nettamente un certo tipo di produzione artistica da quella di "un'ufficialità letargica, incapace di misurarsi con realtà culturali non convenzionali", e fu così che nel 1954, sotto la sigla editoriale "La Palma" (una galleria d'arte romana) apparve "la prima di quelle che Emilio Villa battezzò "esoedizioni": "Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Emilio Villa", in 60 esemplari, ciascuno diverso dall'altro "essendo tutte le illustrazioni opere autografe e originali" ¹³

L'odierna produzione di libri d'artista, e cioè la stessa che si concorda di far risalire ai primi anni '60, in quanto mette capo all'idea di libro, va inquadrata, in quanto attività artistica non convenzionale, più in generale nel fenomeno della microeditoria, e in quello della esoeditoria in quanto intende distinguersi dalla produzione propria della "ufficialità letargica"(underground press, small press, ecc.).

Nel 1962, l'americano Edward Rusha, pubblica il suo primo lavoro: *Twenty-Six Gasoline Stations*, contenente una sequenza di ventisei fotografie di stazioni di servizio, tiratura di 2000 copie, nessuna

numerazione, nessuna firma, in difesa dell'idea minimale del libro come serie d'immagini in successione.

Si trattava di una concezione assolutamente innovativa che stabiliva, in un certo senso, le nuove regole del libro d'artista.

D'altra parte, un oggetto realizzato dall'artista stesso, privo di preziosismi estetici, determinava un prezzo di copertina perfettamente in linea con la normale editoria di consumo; la stessa circolazione dell'opera diveniva più agevole rispetto alle tradizionali opere d'arte se si considera che questi testi, oltre che nelle normali librerie, circolavano anche attraverso la posta o semplicemente per via di amicizie.

È in quegli stessi anni che si registra, inoltre, l'irruzione della poesia concreta nel campo delle arti figurative; precursori come Carlo Belloli, Roth, Nannucci, Spatola, Lora Totino hanno intuito le possibilità spaziali e visive del libro, "...e con loro la pagina diviene spazio concreto in cui la disposizione e la forma delle parole premiano il significato del testo...Così l'insieme della poesia diventa un'immagine, l'immagine concreta che esplora le virtualità plastiche della lingua stampata, così come la poesia sonora, sovente praticata dagli stessi artisti, esplora il potenziale musicale e fonetico della lingua parlata.”¹⁴

Fare del “verbo” una forza concreta era il tentativo di questi artisti, certamente memori delle parole scritte nel 1871 da Rimbaud a proposito delle sue *Voyelles*: “...ho inventato il colore delle vocali...ho controllato la forma e il movimento di ogni consonante, ho lusingato me stesso che con un ritmo istintivo potrò inventare un giorno o l’altro, un verbo poetico accessibile a tutti e cinque i sensi...”

L’elemento della poesia concreta è strutturale e consequenziale, l’inserimento di composizioni grafiche, di caratteri colorati, di sovrapposizioni o ripetizioni di lettere produce una pagina più da vedere che da leggere anche laddove l’impaginazione spoglia e l’uso della macchina da scrivere privano la pagina di ogni preziosismo estetico.

La visualizzazione della pagina di poesia o di letteratura attraverso l’inserimento di elementi fotografici per lo più tratti dal banale quotidiano, “...unita a una riflessione critica sulle immagini veicolate, trasforma la poesia concreta in visuale, e la spinta verso l’eversione estetica sembrò investire allora tutti i gruppi sperimentali italiani...fino a parlare di proletariato e dittatura della poesia, di fuga dal foglio, dalla rivista, dall’opera e proclamando a gran voce l’esistente non è necessario...”¹⁵

Artisti, poeti e letterati come Miccini, S. M. Martini, Accame, Carrega, Villa, Diacono, Costa, Giuliani, Balestrini, Bonito Oliva, si cimentarono sul

libro non solo in quanto oggetto visivo, ma discutendone il rapporto
significante-significato che lo contraddistingue.

Mai visto nè conosciuto ma sospettato

Un angelo si è fermato per quattro volte in ogni casa per uno scambio misterioso

Giorate di fuoco. Gli ultimi clamorosi voli in rigorosa disamina fra le cicche e il corned beef

In fiamme agli alberi i massacri responsabili di vedute PERCUTI Crollano muri

e non sempre vi può essere tregua orizzonte

Allergico alla luce molestatore della coscienza si vendica dell'allegria

LA SPECULAZIONE DEL PICCOLO HANS fugge nelle condizioni di Eichmann. Non voglio distruggere la

ma netemo i tiri - la più triste città del mondo

La centrale del traffico di fulmini ricca di musica. Soffoca dalla follia

e il Settebello europeo scoppiato ieri Recupera Proverbi e sentenze

Il particolare ed il generale

è all'avanguardia nel campo elettronico e sorride affollato da divi

Ma quel che più conta è il diverso comportamento della carcassa

sotto flessioni armoniche

la sicurezza sulla strada del sonno da almeno mezzo secolo e

IL lanciandosi nel vuoto, tensione, flessibilità e resistenza agli urti continuano

annegando il successo nei francobolli

due CAOLTOI h. Due ha rivalenze nonque to sconsorri dalla melma at cun uomo un trucco

La macchina del rilancio che si era costruita da se stesso non fallisce a Spadafora

al teatro ed al cinema nel vino di una tinozza in una lettera per una sassata

oltre il diritto la Storia. Noi abbiamo Elea 6001 e la contrazione del tempo

l'incubo di un incidente la Statistica e un conflitto razziale i catenacci e

il supermercato delle crisi artificiali risponde a una banda di cardiaci

L'ultima parola

Sono importanti, per ricostruire il clima di quel tempo, le parole di Maurizio Nannucci, artista, editore, collezionista ed organizzatore di mostre di libri d'artista : “Quegli erano anni ricchi di esperienze e sperimentazioni che si collocavano nel contesto di un impegno politico ed ideologico forte. Sono stati segnati da avvenimenti sconvolgenti come i primi passi dell'uomo sulla Luna. La comunicazione visiva si è sviluppata enormemente con la televisione e il video...I sistemi di comunicazione globale hanno accorciato le distanze e nuove scoperte hanno costretto l'arte a rimettersi in questione. È evidente in questo contesto, che il libro in quanto medium universale, aveva un ruolo chiave...Un libro d'artista non ha bisogno di introduzione: esso è sufficientemente trasparente e le sue immagini sono abbastanza concrete perché esso sia sufficiente a se stesso...L'ampiezza e la profondità del libro come forma artistica permettono una comunicazione riflessiva a differenti livelli che fa da contrappunto all'abuso di parole e immagini che caratterizza l'era della comunicazione elettronica.”¹⁶

La pratica del libro d'artista attraversa tutte le tendenze artistiche dell'arte della seconda metà del XX secolo: pittura, scultura, fotografia, e oggi più che mai i giovani artisti si servono del libro come uno strumento, un supporto, un mezzo in più per dare vita al loro messaggio artistico.

E' chiaro come una tale categoria di "oggetti" sia stata protagonista negli ultimi decenni di tutta una serie di iniziative, tese in primo luogo a risolvere l'annosa questione della loro stessa definizione (questione tuttora aperta) e, conseguentemente, rivolte alla costituzione di un metodo classificatorio che avrebbe permesso l'inquadramento oggettivo delle opere in questione grazie ad un ambito di ricerca e di indagine sicuramente più ordinato. Una corretta catalogazione informatica del libro d'artista presenta complesse problematiche, legate in primo luogo alla duplice entità dell'oggetto di questo lavoro.

Un libro d'artista, per le sue stesse caratteristiche fisiche, mal si presta a qualsiasi tentativo di definizione e schematizzazione. Di certo non lo si può considerare solo un libro, nell'accezione più comune del termine, per cui risulta impensabile e assolutamente riduttiva una informatizzazione che si basi sulle regole e i criteri normalmente adottati per i libri comuni; d'altro canto, sebbene le sue caratteristiche fisiche e concettuali lo releghino, di diritto, nell'ambito degli "oggetti d'arte", i consueti criteri di informatizzazione di questi ultimi mal si prestano ad un oggetto che, per quanto pervaso da una innegabile tensione artistica, mantiene, comunque, nella maggioranza dei casi, tutti gli elementi costitutivi del comune libro.

L'espressione "libro d'artista", inoltre, può indicare oggetti tipologicamente molto diversi fra loro, sia fisicamente che concettualmente.

Essi possono mantenere, è vero, nella maggior parte dei casi, tutti gli elementi fisici del libro comune ma ciò non è vero sempre, o comunque non lo è in assoluto.

Se si analizza, ad esempio, un'opera come *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* di L. Caruso, ci si renderà conto di come il termine libro sia assolutamente insufficiente a descrivere l'opera in questione, realizzata esternamente in legno, seppur in una forma che il libro ricorda, mentre all'interno si ritrova una piccola composizione realizzata con cristalli di quarzo.

Il libro, quindi, perde la sua forma esteriore, subisce una vera e propria metamorfosi sino a trasformarsi in un oggetto di scultura.

Ma sussistono altre tipologie: libri d'artista che contengono solo tavole, altri che contengono solo versi o entrambi.

Una tipologia molto diffusa nella pratica artistica contemporanea è il cosiddetto "libro contenitore".

Lo si ritrova nella produzione di vari artisti come Claudio Costa, Sergio Dangelo, Gianni De Tora, Walter Valentini.

È solo esternamente che l'opera si presenta nelle fattezze proprie di un libro, mentre, una volta aperta, essa può contenere pitture, collages, piccole sculture.

Solitamente questo formato è dotato esternamente di nastri e legacci.

La differenziazione tipologica sarebbe, all'interno di un'eventuale processo di catalogazione, particolarmente significativa perché permetterebbe non solo una "suddivisione dei generi" (ad es. Libro-oggetto, libro-opera, libro-contenitore), ma anche una precisa descrizione fisica del libro d'artista che potrebbe così mantenere, anche all'interno di un processo classificatorio, la sua unicità e le sue caratteristiche peculiari.

Una delle difficoltà connesse con questo tipo di classificazione risiede proprio nello stabilire, con un certo margine di sicurezza, delle classi tipologiche pienamente rappresentative.

Da un punto di vista concettuale ed estetico i "libri d'artista" costituiscono un *unicum*, ciascuno di essi è frutto di un'esperienza e di una tensione irripetibile e unica.

È ovvio che solo con molta cautela si dovrà procedere al loro accorpamento all'interno di classi tipologiche.

LA CATALOGAZIONE DEL LIBRO D'ARTISTA- IL PANORAMA ITALIANO

La prospettiva di una catalogazione, o meglio, l'eventualità di mettere a punto un metodo di catalogazione informatico, che abbia come protagonista il libro d'artista, risulta essere un'impresa tale da destare quanto meno delle perplessità.

Perplessità che, ovviamente, sono principalmente derivanti dalla natura fisica e concettuale degli stessi libri d'artista.

Può un oggetto, la cui stessa definizione e descrizione risulta difficile e tuttora argomento di discussione, essere inserito in un programma informatico, che abbia come scopo un'analisi dettagliata dell'oggetto stesso?

Il panorama italiano sull'argomento è piuttosto vario e, per certi versi, confuso; si passa dalle semplici dissertazioni sull'argomento, alle proposte che purtroppo rimangono tali, fino ai pochissimi lavori che tentano una metodologia, adottando dei criteri specifici.

Una delle imprese senz'altro più significative è stata quella affrontata da Liliana Dematteis e Giorgio Maffei.

Il loro volume *Libri d'artista in Italia 1960-1998* uscito nella collana *Catalogar d'arte*, nata sotto l'egida della Regione Piemonte per l'encomiabile attività organizzativa di Claudio Rotta Loria, rappresenta un lavoro importantissimo, non solo per l'ampiezza del periodo analizzato (quasi 40 anni di produzione), ma anche per aver chiarito alcuni aspetti fondamentali legati alla questione della definizione del libro d'artista stesso.

Come supporto al catalogo, nelle sale della Galleria d'arte moderna e contemporanea di Torino, fu allestita una mostra dal 23 settembre al 31 ottobre 1999.

Certamente l'impresa affrontata fu ardua, come si rileva anche dalla dichiarazione di intenti che si legge nel catalogo: "...Vorremmo questo lavoro esaustivo, ...ma sappiamo quanto sia irrealizzabile", e vi si ammette anche "un'alta percentuale d'errore che con il tempo sarà sanata, speriamo, con il contributo degli interessati e dei collezionisti".¹

Quantunque sia la mostra che il catalogo ricoprano esclusivamente la produzione italiana compresa tra il 1960 e il 1998, gli autori non hanno ommesso un "excursus" tra gli autori, anche stranieri, considerati in un certo senso come i "precursori" dell'odierna produzione.

Non poteva mancare quindi *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* di Stéphane Mallarmé (1914), a cui seguivano di Filippo Tommaso Marinetti *Le mots en liberté futuristes* (1917), di Carlo Carrà *Guerrapittura* (1915), di Fortunato Depero *Depero Futurista* (1927) ecc.

È forse da pensare che, al di là della mostra, la catalogazione sia stata il lavoro e l'intuizione più felice a tutt'oggi, un contributo davvero importante, direi necessario nell'ambito degli studi specifici riguardanti il libro d'artista

che, tra l'altro, distingue e valorizza il lavoro di studio e di ricerca rispetto a tutte le altre mostre e pubblicazioni sull'argomento.

La metodologia catalogativa adottata è improntata sulla base dei seguenti elementi:

- Autore
- Titolo
- Contributi eventuali (poesie, saggi critici)
- Editore
- Data di pubblicazione
- Tiratura
- Dimensioni
- Firma
- Legatura

Nel catalogo è altresì presente un vasto corredo fotografico e tutto il materiale è organizzato alfabeticamente per autore.

Un aspetto importante da non sottovalutare è che tutte le informazioni necessarie ai fini di un'efficace catalogazione non sono sempre e facilmente reperibili. Proprio perché frutto dell'estro creativo di un singolo individuo,

un libro d'artista può (e ciò succede spesso) essere privo delle notizie che consuetamente un catalogatore considera essenziali; nei casi meno fortunati, alcune “aree” della scheda di catalogazione tra quelle sopraelencate, possono non essere soddisfatte anche dopo assidue ricerche.

Altro lavoro interessantissimo, ma impostato in base ad una metodologia completamente diversa, è quello che ha visto collaborare Anne Moeglin-Delcroix, Liliana Dematteis, Giorgio Maffei e Annalisa Rimmaudo nella stesura del catalogo: *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, titolo anche dell'omonima mostra tenutasi da settembre a novembre 2004 a Mantova presso la Casa del Mantegna.

Il catalogo contiene le immagini a colori di tutti i libri esposti, è corredato di testi critici affidati a quelli che sono indubbiamente i maggiori esperti a livello internazionale sull'argomento: Anne Moeglin-Delcroix, docente di filosofia dell'arte alla Sorbona e curatrice della collezione di libri d'artista della Biblioteca nazionale di Parigi, Annalisa Rimmaudo, dottore di ricerca, attualmente “in prestito” presso il Centre Pompidou di Parigi, poi Liliana Dematteis e Giorgio Maffei già autori del catalogo *Libri d'artista in Italia 1960-1998* di cui sopra.

La novità di tale lavoro risiede nel criterio adottato ai fini della catalogazione, ossia gli autori non procedono più in base ad una classificazione “storica”, quindi progressiva, né in base ad una classificazione ordinata secondo tendenze e movimenti artistici bensì secondo un criterio che è stato definito “intenzionalità poetica” di ogni oggetto.

Le quattro sezioni del volume (e della relativa mostra) propongono “...quattro grandi itinerari nella fitta foresta dei libri d’artista, ma esistono molti altri cammini secondari, meno frequentati, che spetta a ognuno di noi scoprire”².

La sezione “Guardare” raccoglie opere non destinate alla ordinaria lettura, ma che puntano soprattutto alla visione; “libri che si rivolgono al solo senso della vista, senza passare per la riflessione”³; i libri d’artista più sorprendenti e di impatto immediato sono proprio dei libri meramente visivi, nei quali si punta alla pura bellezza delle forme geometriche, all’immediatezza comunicativa della fotografia o degli elementi caratterizzanti l’oggetto.

La sezione “Raccontare” mostra diversi modi in cui la forma libro può relazionarsi con le modalità del raccontare; nei loro libri, gli artisti

raccontano e si raccontano attraverso autobiografie, diari, appunti di viaggio, cronache varie, quindi libri incentrati su una funzione principale della letteratura, ossia la narrazione.

La sezione “Pensare” racchiude opere dedicate al lavoro ed alla riflessione sui concetti, includendo “l’arte concettuale senza tuttavia limitarsi”⁴ e ciò significa anche riflettere sul libro come mezzo che propone un mondo diverso. Vengono privilegiati tre oggetti di riflessione: l’arte, che trova nel libro il medium ideale; il libro stesso esaminato dal punto di vista delle sue proprietà formali distintive e, infine, il mondo, di cui gli artisti denunciano la violenza e di cui preparano la rivoluzione o di cui immaginano la trasformazione attraverso l’arte.

La sezione “Conservare” presenta il libro-oggetto in relazione alla memoria e alle tracce dell’operare effimero dell’artista odierno. Il libro è stato per secoli il mezzo privilegiato per archiviare il sapere e gli artisti, ritrovando e riscoprendo il libro come occasione per dare vita alle loro creazioni, hanno naturalmente riscoperto anche il suo ruolo di serbatoio della memoria collettiva (storica, artistica, culturale) e del ricordo personale.

Va comunque osservato che nemmeno i quattro criteri di approccio proposti dal volume in questione possono essere esaustivi, senza contare che molte opere potrebbero non rientrare in nessuna delle categorie proposte (ad es. i

libri-oggetto tattili) o, al contrario, partecipare di tutte e quattro insieme. Restano pur sempre principi d'interpretazione degli oggetti, o almeno principi utili in tal senso.

Anne Moeglin-Delcroix, nella sua introduzione al catalogo, affronta ancora una volta la questione, mai risolta, riguardante la definizione del libro d'artista: "C'è forse bisogno, ancora una volta, di definire il libro d'artista? Sono ormai vent'anni che mi sforzo di farlo, con scarso successo. Non che sia difficile elaborare una definizione soddisfacente[...] ma è come se il risultato non fosse mai stato acquisito [...] ad ogni mostra, ad ogni articolo, bisogna ricominciare incessantemente a dire ciò che il libro d'artista non è, piuttosto che dire ciò che è. Infatti, il problema viene proprio dall'esterno [...] dal successo dell'espressione, favorito dalla genericità del termine "artista", che ha fatto sì che qualsiasi pubblicazione che riguardi da vicino o da lontano il rapporto dell'artista con il libro abbia progressivamente rivendicato questa denominazione"⁵.

In effetti, la Moeglin-Delcroix è proprio la studiosa che più ha lavorato per definire e delimitare il campo semantico del termine "Libro d'artista", "rimarcandone le differenze sia dal libro illustrato d'autore- il *livre de peintre*, che nasce di solito dalla illustrazione di un testo letterario da parte di artisti anche grandissimi come Picasso e Matisse in raffinatissime e

preziose edizioni limitate e numerate- sia dal “libro-oggetto”, opera per lo più unica, composta con materiali insoliti, che sta a metà strada fra il libro e l’opera d’arte applicata.”⁶

Secondo la curatrice, il libro d’artista nasce da un’altra idea dell’arte, e ha la sua data di nascita nel 1962, anno di uscita di 4 capostipiti: *Twentysix Gasoline Stations* del californiano Edward Ruscha, *Topographie anecdotée du hasard* del rumeno naturalizzato a Parigi Daniele Spoerri, *Dagblegt Bull* dello svizzero Dieter Roth, e *Moi, Ben je signe* del francese Ben Vautier.

“È il periodo in cui sono riemerse ormai stabilmente nell’arte occidentale istanze d’avanguardia sull’onda di una nuova fase di sviluppo economico e sociale, di un benessere consumistico diffuso, di comunicazioni di massa trionfanti. Strettamente legati ai movimenti più sperimentali delle avanguardie letterarie e artistiche degli anni Sessanta e Settanta (Poesia concreta e visiva, Fluxus, Arte concettuale e povera), gli artisti che creano il libro d’artista cercano un’arte di massa e non d’élite e utilizzano per questo le nuove forme del libro industriale spesso senza particolari raffinatezze tipografiche; inseguono in effetti un’arte “totale” in cui vengano fusi vari tipi di linguaggio e in cui restino tracce degli oggetti stessi, delle azioni, della memoria. Per questa via creano opere concepite per la riproduzione più ampia, tese a dare risposta al loro desiderio di rendersi autonomi dall’arte

istituzionalizzata e che oppongano resistenza alla pura e semplice mercificazione.

Per l'Italia Moeglin-Delcroix individua il primo libro d'artista in *Neurosentimental* del 1963, di Stelio Maria Martini.”⁷

È giusto tuttavia sottolineare che nel 1962, esattamente un anno prima, Stelio Maria Martini pubblicava “Schemi”, lavoro da considerare senz'altro come la prima pubblicazione italiana di poesia visiva, in linea con i capostipiti indicati dalla Moeglin-Delcroix.

Tuttavia, il problema della catalogazione resta tuttora aperto e fatto oggetto di diversi pareri, spesso discordanti, soprattutto nell'ambito degli addetti ai lavori, principalmente bibliotecari, che, di fatto, si trovano spesso a dover fare i conti con le difficoltà connesse a questo problema nella loro pratica quotidiana.

La Biblioteca Nazionale di Firenze vanta un patrimonio di circa 5000 esemplari, una delle collezioni europee più imponenti, eppure gli esemplari di libri d'artista vengono catalogati alla stregua dei libri comuni.

Uno dei funzionari della struttura, da me interpellato, mi ha gentilmente spiegato come risultasse difficile e spinosa la questione riguardante la catalogazione di questi oggetti;

Si direbbe che anche per ragioni di ordine pratico si sia optato per questa scelta, opinabile senza dubbio, ma sicuramente, al momento, più funzionale. Più recentemente, una commissione di lavoro, composta da bibliotecari, esperti del settore, curatori di musei, come Carla Barbieri della Biblioteca Civica d'Arte "Luigi Poletti" di Modena, Giorgio Maffei del Centro di Documentazione Libri d'Artista di Torino, Lucia Chimirri della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e diversi altri responsabili del settore, si è pronunciata sul problema della catalogazione del libro d'artista, arrivando a suggerire degli interessanti criteri catalogativi.

In primo luogo gli oggetti in questione sono stati suddivisi in tre grandi categorie:

- 1) Libri figurati d'autore
- 2) Libri oggetto
- 3) Libri d'artista

Alla prima categoria appartengono quelle "opere che prevedono l'incontro tra uno scrittore/poeta e un artista"⁸, più nel dettaglio "si tratta di libri illustrati con opere d'arte originali (grafiche e non) appositamente eseguite per illustrare un testo letterario/poetico ed in riferimento alla produzione di un libro...L'artista opera in stretto collegamento con le fasi di produzione

del libro ed in rapporto di interscambio culturale con lo stampatore ed anche con lo scrittore...”⁹

La commissione di lavoro consiglia per questi testi l’adozione delle RICA (Regole italiane di catalogazione per autori) che “risolvono i problemi relativi ai vari contributi all’interno di una stessa opera”¹⁰ o, eventualmente, anche il sistema SBN, laddove si reputi necessario decretare una parità di responsabilità tra lo scrittore e l’artista nella realizzazione dell’opera.

Ad una prima disamina, il cosiddetto “Libro figurato d’autore” appare come un libro comune; gli stessi membri della commissione affermano che non presenta, almeno apparentemente, grandi problemi catalografici sia da un punto di vista fisico e concettuale, sia dal punto di vista della fruizione, nonché della conservazione.

Quand’anche ci trovassimo di fronte ad un testo realizzato con materiali ricercati, pregiati, con una tiratura limitata o addirittura in copia unica, ebbene anche in questo caso credo che nessuna biblioteca troverebbe difficoltà nell’affrontarne la catalogazione.

Si tratta di testi che possono essere “letti” nell’accezione più comune del termine, di fatto dotati di pagine e di rilegatura, di conseguenza sfogliabili,

testi che trovano posto in libreria, in biblioteca, senza sollevare particolari problemi in tal senso.

Riterrei i cosiddetti “Libri figurati d’autore” come esulanti dal mio lavoro di ricerca, non presentando essi particolari problemi di catalogazione.

Ci troviamo di fronte ad opere che conservano pressoché inalterate tutte le caratteristiche del comune libro e la scheda sarà sempre sufficiente a fornire le poche essenziali connotazioni particolari.

Diversa attenzione invece meritano la seconda e terza categoria proposte dalla commissione di lavoro, dove troviamo ripartiti i cosiddetti “Libri oggetto” e “Libri d’artista”.

I “Libri oggetto” vengono così definiti: “ Opere d’arte che si ispirano all’oggetto libro pur non avendone necessariamente le sembianze e che del libro non conservano le caratteristiche di leggibilità e di uso.”¹¹

Di seguito si legge: “ Si tratta di sculture in forma di libro, la cui dimensione testuale è appunto sacrificata in funzione di quella oggettuale [...] il libro oggetto viene realizzato da artisti che intendono costruire un’estensione materico-tridimensionale della pagina...dal significato si passa al significante e il libro perde la sua funzione di comunicazione a vantaggio della sua manifestazione scultorea o pittorica, tanto che potrebbe essere

considerato come un'espressione plastica..."¹² Quest'ultima espressione potrebbe indurre qualche elemento di confusione rispetto alla definizione successiva del libro d'artista (intenzione di produrre un oggetto d'arte).

Successivamente vengono indicate quelle che vengono considerate le più frequenti caratteristiche peculiari, ossia la "tridimensionalità, la riduzione ai minimi termini o la scomparsa totale del testo scritto, l'utilizzo dei materiali più vari rispetto a quelli usati tradizionalmente: marmo, cartone, plexiglas, alluminio, legno..., in genere l'opera non è sfogliabile, ma eventualmente solo apribile, la sua appartenenza alla dimensione libro deve essere esplicitamente dichiarata dall'artista"¹³, o meglio, più che "deve essere", si può rilevare solo in diversi casi in cui è l'artista stesso a dichiararlo.

Esaminando, ad esempio, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*

di Luciano Caruso, trovo che tale lavoro si presenta sotto le fattezze del tradizionale libro, con il suo fermaglio di legacci, mentre all'interno troviamo pagine rilegate, alcune apribili, altre fustellate in blocco per far posto a una piccola scultura/composizione realizzata con cristalli; dunque si direbbe che questo oggetto partecipa quasi completamente delle caratteristiche del libro oggetto sopra menzionate.



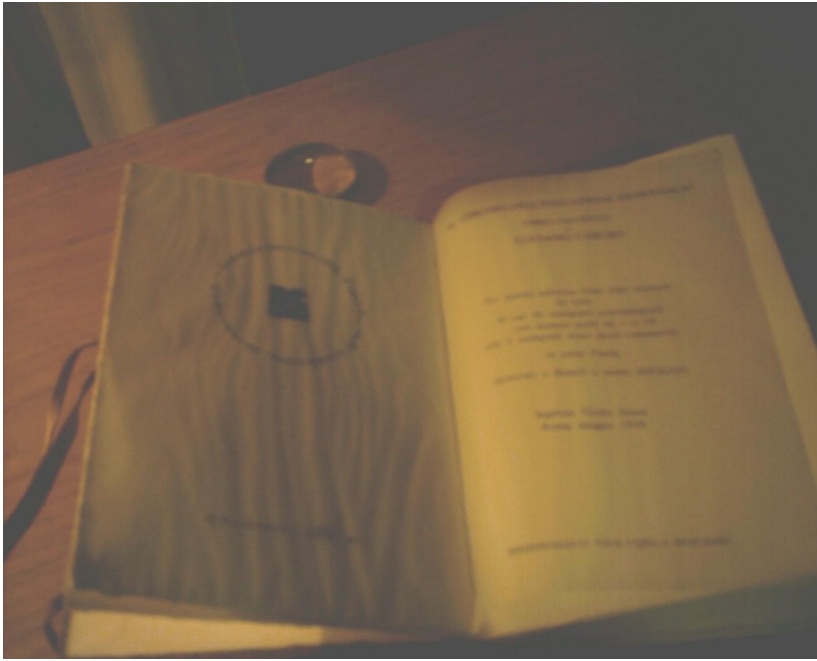
Luciano Caruso, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, 1978. Napoli, collezione privata.

I materiali atipici sono presenti e l'opera risulta effettivamente “apribile”, una volta sciolti i legacci, benché non sia del tutto annullata la funzione della “sfogliabilità”.

Il frontespizio, sotto il titolo, dichiara “Libro oggetto”, il che non è strettamente necessario perché la forma dell’oggetto è proprio quella del libro.

Ciò può essere avvenuto forse per volere dell’artista stesso o dell’editore; tuttavia, credo si tratti di un caso non obbligatorio, nel senso che piuttosto sporadicamente l’artista arriva a circoscrivere o, addirittura, a definire in senso stretto la sua opera.

Tali opere possono mostrare un innegabile rapporto con l’oggetto libro, ma questo rapporto può anche non essere rivendicato o dichiarato esplicitamente dall’artista dopo la realizzazione.



Luciano Caruso, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, 1978. Napoli, collezione privata.

Anne Moeglin-Delcroix, come ho già ricordato prima, ha individuato in *Neurosentimental* di Stelio Maria Martini il primo libro d'artista italiano, pur sottolineando che questa etichetta è rifiutata dall'autore, il quale, in

risposta ad una mia diretta domanda circa la natura di questa opera, ha confermato: “Neurosentimental è un romanzo”.

Di Martini va invece menzionata la plaquette *Schemi* (1962) che è a tutti gli effetti da porsi accanto ai quattro capostipiti indicati dalla Moeglin-Delcroix, con un annullamento di fatto del ritardo italiano segnalato dalla stessa curatrice¹⁴.

La terza categoria proposta dalla commissione di lavoro viene denominata “Libri d’artista” ed è definita come segue “ Opere d’arte in forma di libro, che del libro conservano le caratteristiche morfologiche, ma sono pensate, disegnate e scritte dall’artista con l’intenzione di produrre un oggetto d’arte”¹⁵.

Successivamente si legge: “...il libro d’artista può avere un testo, un’immagine oppure solo frammenti di tutto questo che, analizzati, sia singolarmente che nel loro complesso, possono anche non trasmettere alcun particolare messaggio, mentre se visti sul loro supporto, comunicano sensazioni particolari per chi è in grado di ritrovare quel percorso logico-mentale, che ne permette la comprensione, [...] prescindono quasi sempre da ogni caratteristica di preziosità, tiratura, formato, valore, materiale, distribuzione, tecnica di realizzazione...A proposito di tali

edizioni, spesso prive di frontespizio e di informazioni dirette, a volte prive anche di testo, si è riscontrata la difficoltà di individuare precisi titoli, note tipografiche, la cui fonte può essere la sola dichiarazione diretta dell'artista”¹⁶.

Ho nuovamente preso in esame la suddetta opera di L. Caruso cercando, questa volta, una qualche aderenza con la terza categoria.

L'opera non sembrerebbe rientrare nella definizione proposta perché, se è vero che esternamente si presenta inequivocabilmente in forma di libro, o almeno, in una forma che il libro immediatamente richiama, è pur vero che non ne conserva intatte tutte le caratteristiche morfologiche, ma è caratterizzata da un fustellato praticabile blocco dalle pagine nonché dalla menzionata scultura/composizione di cristalli posta all'interno.

Ciò non parrebbe sufficiente a far rientrare quest'opera in una categoria diversa da quella del libro-oggetto.

I “libri d'artista” infatti, possono presentarsi anche privi di un testo e l'opera di Luciano Caruso non presenta effettivamente un testo scritto ma solo una pagina di frontespizio in cui sono presenti alcune informazioni riguardanti l'opera stessa.

In effetti, si direbbe che gli elementi descrittivi di questa terza categoria non siano sufficienti a costituirne una specifica, mentre tutti i detti elementi si possono rinvenire anche nella categoria “libri oggetto”.

Solo quest’ultima, infatti, sembra resistere ad ogni elemento di confusione con l’idea comune e tradizionale di libro, mentre la prevalenza di qualche elemento costitutivo sugli altri presenti si direbbe piuttosto idonea a caratterizzazioni in sottordine (p. es. tattilità, visualità, intercambiabilità ecc.), pur avvertendo sempre che potrebbero essere illimitate.

In quale categoria inserire, ad esempio, *Parole in libertà futuriste olfattive tattili termiche* di Marinetti?

Tale raccolta venne stampata con un procedimento litografico su latta, ideato da Tullio d’Albisola ed edita da Vincenzo Nosenzo, un industriale ligure titolare di una ditta produttrice di scatole per conserve alimentari.

L’orlo di ogni foglio è ripiegato meccanicamente per evitare che sia tagliente, e la rilegatura è realizzata mediante l’incernieramento delle pagine dentro un cilindro di metallo cromato che funge da dorso.

Ogni foglio di latta contiene una poesia e nel retro una sintesi colorata con in evidenza il verso più emotivo della lirica.

“Dalle pagine metalliche in latta colorata”, scrive Depero, “esce la voce delle officine, il linguaggio dei motori, il bagliore degli aeroporti e delle fonderie, la lucentezza delle lamiere e degli idroplani”.

Stando alle definizioni delle due categorie “Libri d’artista” e “Libri oggetto”, proposte dalla commissione di lavoro, l’opera rientrerebbe, ad una prima analisi, nella categoria “Libri d’artista” (Opere d’arte in forma di libro, che del libro conservano le caratteristiche morfologiche, ma sono pensate, disegnate e scritte dall’artista con l’intenzione di produrre un oggetto d’arte) e non in quella dei “Libri oggetto” (Opere d’arte che si ispirano all’oggetto libro pur non avendone necessariamente le sembianze e che del libro non conserva le caratteristiche di leggibilità e di uso) perché effettivamente quest’opera, al di là dell’atipico procedimento di stampa sul materiale utilizzato, conserva le caratteristiche di leggibilità e di uso del libro; tuttavia, per contro, è proprio la stessa fisicità dell’opera, la tecnica e il materiale adoperato a qualificarla come un “Libro oggetto”, e cioè le pagine di latta, la dimensione testuale inscindibile da quella materica, l’evidente intenzione di superare il concetto tradizionale di libro e la sua stessa fruizione.

Del resto, il famosissimo *Depero Futurista*, altrimenti noto come *Libro imbullonato*, impaginato dal pittore di Rovereto ed edito nel 1927 da Fedele

Azari, al quale si deve l'idea di aver utilizzato per la rilegatura due grossi bulloni con dadi e coppiglie, potrebbe rientrare perfettamente nella categoria "Libri d'artista" proposta dalla commissione di lavoro, eppure da più di uno studioso è stato definito il primo libro-oggetto, per quanto, se si prescinde dall'imbullonamento, si tratta di un libro a tutti gli effetti.

Lo stesso editore, a proposito dell'opera scriveva: "Questo libro è meccanico/imbullonato come un motore/pericoloso/può costituire un'arma proiettile/inclassificabile/non si può collocare in libreria/fra gli altri volumi...Il Depero futurista non sta bene in libreria / e neppure sugli altri mobili che potrebbe scalfire/...", ma si direbbero solo dichiarazioni d'intenzioni.

Questo, per sottolineare il carattere estremamente complesso e delicato della materia in questione, caratterizzata da oggetti che, già poco docili ad essere definiti, mal si prestano, ovviamente, a essere inquadrati e distinti sotto differenti etichette.(Libri oggetto- Libri d'artista).

È proprio il confine a volte praticamente inavvertibile che intercorre tra le due categorie a rendere difficile tale distinzione .

Per quanto riguarda il procedimento catalogativo in senso stretto, nella relazione si sottolinea come nello standard ISBD(G) viene data la possibilità

di inserire, facoltativamente nell'area 1 del titolo la "designazione generica del materiale".

Lo stesso standard definisce la "indicazione generica del materiale" come segue: "Termine che indica la classe generale di materiale cui il documento appartiene".

Secondo la commissione, "le tre categorie sopra descritte (Libro figurato d'Autore, Libro oggetto e Libro d'Artista), se accettate, potrebbero essere utilizzate in maniera efficace in quest'area per designare questo tipo di materiali [...] In tale modo le designazioni segnalerebbero immediatamente all'utente la particolarità del materiale indicato rispetto ad altri materiali descritti nel catalogo, magari dello stesso autore"¹⁷.

Sempre nell'ISBD(G), il primo elemento della successiva area 5 viene così definito: "5.1 indicazione specifica del materiale e estensione fisica del documento: nome della categoria specifica del materiale cui il documento appartiene e indicazione del numero dei pezzi presenti in esso..."

"Arrivati in questa area, poiché la natura specifica del documento dovrebbe già essere stata chiarita in area 1, si dovrebbe descrivere la particolarità materiale del pezzo usando per definirlo un'espressione che non è detto debba essere volume"¹⁸.

Tali indicazioni sembrano sufficienti a porre in evidenza le particolari caratterizzazioni del “libro oggetto”.

Forse una denominazione generale di libro-oggetto, pertanto, apparirebbe più idonea a definire tale produzione per più motivi, compreso il fatto che l'espressione “libro-oggetto” ricalca quella, affine, di “poema-oggetto”, già usata da Breton e dai surrealisti per alcune loro composizioni, e dunque presenta anche il merito di sottolineare il carattere d'avanguardia del libro-oggetto stesso.

Il libro-oggetto vuole essere un antilibro o addirittura un “*non libro*”¹⁹, essendo esso “un oggetto spurio, strumentale nei confronti dell'invenzione artistica”²⁰.

Un “libro-opera”, dunque, perché esso nasce da una “progettazione unitaria del lavoro, seppure distribuito in fogli rilegati quando lo sono”²¹, dato che esso non si sfoglia, al massimo si apre e impegna “le mani e gli occhi”²²: il libro-opera infatti è un “medium autosignificante”²³ o un “oggetto intransitivo”²⁴.

Per la varietà infinita di concezione, forma e formati e degli stessi materiali che concorrono al libro-oggetto, E. Crispolti ha tentato di individuarne

caratteristiche se non comuni almeno assai probabili da riscontrarsi nei libri-oggetto:

- 1) “Presenza del segno-scrittura
- 2) Visualizzazione della parola
- 3) Consistenza tridimensionale.”²⁵

Tuttavia anche le caratteristiche sopra citate rischiano di essere insufficienti in diversi casi e, purtroppo, anziché diventare rappresentative di una tipologia, possono malauguratamente escludere un numero consistente di opere.

Il libro-oggetto, in quanto fondato sull’idea di libro, viene a essere un vero e proprio “détournement” (in senso situazionista) di tale idea, ma in quanto oggetto dalla consistenza tridimensionale, oltre che essere abnorme rispetto al libro vero e proprio, viene facilmente definito come “scultura”, vale a dire oggetto spaziale, a tutto tondo, spesso agibile.

In ogni caso il problema della classificazione di questi particolarissimi oggetti è quanto mai aperto e, nella prospettiva poi della definizione di un procedimento catalogativo specifico, risulta assolutamente necessaria una sua soluzione.

Alla luce di quanto finora esposto, sembra assai probabile che una classificazione tipologica efficiente debba basarsi non su elementi e

caratteristiche di tipo concettuale che, come si è visto, possono generare confusione e controsensi, bensì sulla “fisicità” propria dell’opera.

LIBRI D’ARTISTA-LIBRI OGGETTO PROPOSTA DI CLASSIFICAZIONE

In base all’esposizione fin qui seguita, una classificazione come quella ripresa dal documento *Libri figurati d’autore, Libri d’artista e Libri oggetto*, almeno secondo le definizioni che di tali libri vengono proposte, non si direbbe facilmente praticabile.

Si è qui osservato, infatti, che la categoria “libri figurati d’autore” non raccoglie altro che libri propriamente detti, e in quanto tali da considerare libri a tutti gli effetti perché non si può dire che pongano particolari problemi ai fini della catalogazione. Tali libri illustrati d’autore, generalmente d’inventiva, potrebbero presentare casi diversi a seconda se siano interamente realizzati a mano, oppure a stampa o in maniera mista, ma si tratterebbe di differenze riconducibili a quella tra libri a stampa e manoscritti, ed essi restano in ogni caso oggetti da classificare come ordinari volumi, alla pari di tutti gli altri libri illustrati da sempre esistenti

nelle biblioteche, indipendentemente dal fatto che si voglia o no riservare loro particolari aree, sale, sezioni, scaffali o palchetti, sia che si tratti di esemplari unici o multipli o in copie: una scheda sarà sempre sufficiente a indicarne caratteristiche salienti negli spazi a ciò destinati (tiratura, modalità tipografiche e/o d'illustrazioni ecc.), purché siano libri, cioè volumi che come tali si presentino e per i quali è valida l'espressione: "un livre n'est qu'un livre".

Quanto alle due rimanenti definizioni di categorie, si è osservato che, mentre nella descrizione delle caratteristiche del "libro oggetto" nulla si dice che non possa essere detto anche di molti "libri d'artista", così parimenti tutto quanto è descritto del libro d'artista può pacificamente essere rilevato in molti casi di libri oggetto.

Stando così le cose, la categoria del libro oggetto resterebbe la sola distinguibile chiaramente, per sufficienza di elementi caratterizzanti, nel quadro della produzione libraria e di quella stessa dell'*antilibro* in generale.

Una categoria di libri oggetto, tuttavia, per l'infinità dei casi che presenta e per il fatto di riferirsi a una produzione *in fieri* né più né meno di quella di qualsiasi altra libera produzione artistica, non può sottrarsi alla particolarità delle osservazioni e dei rilievi in merito alla caratterizzazione del singolo oggetto, e ciò indurrebbe a presentare tali caratterizzazioni tutte come in

subordine rispetto a un'unica categoria di libro oggetto, come pure si è qui osservato, se non fosse per l'idea di "libro d'artista", la quale, per assurgere a categoria abbisogna di una sua precisa definizione.

L'utilità di una distinzione di categorie nella produzione di oggetti artistici tutti accomunati dall'idea di libro loro sottesa, deve trovare un suo netto riscontro nella tipologia pura e semplice dell'oggetto che fa riferimento all'idea di libro, quando non impieghi direttamente il libro stesso, elaborandolo nel senso della dissacrazione (*détournement*).

Il citato documento *Libri figurati d'autore, Libri d'Artista, Libri Oggetto* riesce infatti a fornire un più opportuno criterio di distinzione di categorie, come si riscontra alle pp. 4-7, dove figurano due distinti elenchi di tipologie riscontrabili negli oggetti-libri.

Un primo elenco contiene "descrizioni utilizzabili per le categorie del libro figurato d'autore e del libro d'artista", mentre il secondo elenco è relativo alle "tipologie più ricorrenti per il libro oggetto". Scorrendo attentamente il primo elenco si perviene alla conclusione che l'elemento caratterizzante la categoria "libro d'artista" (e, naturalmente, prescindendo dalla già qui esclusa categoria del "libro illustrato d'autore", questa volta detto *figurato*) deve essere identificata nell'uso di materiale cartaceo, la cui esclusione, per altro verso, determina la categoria di "libro oggetto".

Tutte le tipologie indicate nel primo elenco del documento e riscontrabili nel “libro d’artista” prevedono l’uso della carta, con l’unica eccezione di quei possibili rari libri d’artista realizzati in fibra tessile (cotone, seta, lana, lino, fibre sintetiche, con eventuali ricami, pizzi o impressioni a stampa), cioè un materiale in questi casi del tutto assimilabile alla carta.

Al contrario, le tipologie indicate come proprie del “libro oggetto” indicano: marmo, legno, metallo, plexiglass, vetro, cera, cemento, gesso, ceramica, creta, terracotta, cuoio, pietra, materiale composito, unitamente al sempre possibile ricorso a filo di ferro, viti, bulloni, chiodi, nonché applicazioni di lacci, contenitori, incernieramento, e così via.

Con tutta evidenza, i due così distinti elenchi risultano riferibili per un verso ad opere caratterizzate dall’uso di materiale cartaceo in tutte le possibili elaborazioni e formati, per l’altro verso ad opere artistiche che, pur avendo sottesa l’idea di libro, si realizzano con materiali diversi dalla carta.

In tal modo le due distinte categorie di “libro d’artista” e di “libro oggetto” restano indicate secondo una connotazione precisa in base alla quale una catalogazione diventa possibile.

È appena il caso di osservare che nella realizzazione degli oggetti di entrambe le categorie, come nell’essenziale uso della carta non si può escludere l’occasionale impiego di qualche elemento in materiale diverso (si

pensi al caso di rilegature in cuoio), così nell'essenziale uso del materiale extra-cartaceo qualche occasionale elemento cartaceo non cambierà la natura del libro oggetto.

La complessità dell'argomento richiede ulteriori osservazioni. Alla pag. 2 del documento della commissione di lavoro si legge una proposizione data in forma perentoria: condizione perché un libro oggetto sia tale sarebbe che “la sua appartenenza alla dimensione libro deve essere esplicitamente dichiarata dall'artista”, e ognuno vede che ciò è possibile solo ad opera del dichiarante, posto che egli effettivamente dichiari.

Di fatto succede che la più volte qui menzionata opera di L. Caruso *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, che il suo consistere quasi integralmente in materiale cartaceo vorrebbe che sia da considerare “libro d'artista”, reca come sottotitolo, sul frontespizio l'indicazione a stampa “libro oggetto di L. Caruso”. Ora, indicazioni (dichiarazioni) simili si riscontrano assai spesso su oggetti-libri sia cartacei che extracartacei, denotando non più che l'incertezza d'uso della definizione. Ciò tuttavia non dovrebbe essere inteso come contraddittorio della nostra distinzione di categorie, perché tale distinzione è solo catastale e propria dell'ambito della conservazione (quindi successiva al venire in essere dell'opera) e in quest'ambito va mantenuta.

Che un artista dichiari o no l'appartenenza all'area libro di una sua opera di fatto ascrivibile all'una o all'altra categoria è solo l'occasionale dichiarazione di una intenzionalità rivolta a distinguere un'opera artistica nella massa dei prodotti librari: è un epifenomeno che non muta il carattere di fondo della generalità dei fenomeni dello stesso tipo, dunque accessorio e irrilevante.

Né si direbbe l'unico: un'altra osservazione, infatti, sarebbe da fare intorno a questa stessa opera di Caruso.

Questo libro d'artista appare realizzato come "multiplo", vale a dire realizzato in copie apparentemente uguali tra loro, ma a ben osservare ciascuna differente l'una dall'altra per particolari che richiedono il diretto intervento dell'autore.

Per lo più, un libro d'artista viene realizzato dall'autore al proprio tavolo di lavoro, e ciò può essere previsto anche per i "multipli", che però in molti casi vengono almeno parzialmente commissionati dall'autore a un qualche esperto artigiano, a seconda dei materiali di cui l'oggetto è costituito.

Nel caso di quest'opera di Caruso, sempre sul frontespizio, si legge infatti :
"legatore Giulio Scura, Roma, maggio 1978".

Il fatto è che sono proprio particolarità come queste che mostrano in tutta evidenza l'utilità delle distinzioni archivistiche in categorie e tipologie.

Distinguere tra “libro d’artista” e “libro oggetto” in base all’elemento materiale di cui prevalentemente constano risulterà assai meno rozzo e semplicistico di quanto voglia sembrare a prima impressione.

Basterà riflettere all’idea di libro ed alla sua aura storico-culturale, e mitica, che interviene a condizionarne la progettazione nella mente dell’artista, arrivando a sollecitare la sua sensibilità.

Il progetto di porre in essere un libro potrà configurarsi in tal modo nelle forme più diverse, nel rispetto dell’autonomia propria dell’opera d’arte.

In conseguenza, il ricorso dell’artista al materiale cartaceo per realizzare un’opera siffatta può apparire come la via più naturale e diretta alla realizzazione dell’oggetto-opera, e in tale prospettiva l’artista potrà senz’altro operare sul proprio tavolo di lavoro con gli elementi e gli oggetti che gli sono abituali: carta/libro innanzi tutto, e poi colla, forbici, spago, inchiostri, colori e quant’altro volesse aggiungere, fino a elementi spuri di qualsiasi genere ma facilmente applicabili senza che venga meno la natura essenzialmente cartacea dell’opera.

Verrà in essere, in tal modo, un “libro d’artista” per l’appunto, proprio nel senso di libro cartaceo direttamente e totalmente realizzato da un artista o da un editore.

Diversamente, il ricorso a materiali extra-cartacei da informare all'idea di libro, richiede di per sé tutta una serie di operazioni accessorie per le quali l'abituale tavolo di lavoro o il ricorso ad una casa editrice non sarà più sufficiente, né sufficienti saranno più gli ordinari elementi appena menzionati.

L'artista dovrà cominciare a individuare i materiali che riterrà principalmente idonei al suo progetto, manipolarli e farli manipolare da esperti sotto la sua direzione, e così via fino al completamento dell'oggetto.

Tutto ciò non viene a significare altro che una fondamentale diversità di procedimenti che non potrà rimanere senza vistose conseguenze sull'oggetto prodotto, ma che anche è la diversità stessa delle categorie di cui qui si parla (libro d'artista e libro oggetto).

Da una parte appare operante l'identificazione di fondo carta=libro e/o libro=carta, dall'altra parte tale identificazione non è più operante.

Anche per tale via si perviene, dunque, ad una utile distinzione tra categorie differenti di oggetti-libro, e la distinzione appare connessa direttamente con il "fare" effettivo dell'artista, per la conservazione della cui opera appaiono chiaramente insufficienti gli ordinari sistemi catalogativi.

Il discorso in merito a tale problema, quale risulta dal documento della commissione di lavoro che qui si allega, ha il merito notevole di affrontare e

venire incontro alle difficoltà presenti in una materia tanto complessa, difficoltà in cui si imbattono proprio gli operatori del settore.

Il punto d'arrivo, come si è visto, è quello del riconoscimento effettivo della centralità, nella questione, del discorso intorno alla consistenza fisica dell'oggetto artistico fondato sull'idea di libro.

I due esempi di ricerca in tal senso menzionati all'inizio dello scorso capitolo, e cioè *Libri d'artista in Italia 1960-1998* (1999) e *Guardare, raccontare, pensare, conservare* (2004), alla luce del documento, ora esaminato, rivelano appieno il loro carattere pionieristico almeno ai fini della conservazione di questi oggetti.

Si può dire che il più vecchio dei due lavori si presenta come uno dei primi tentativi di ricognizione sul territorio della produzione degli oggetti-libro in Italia, e il secondo come l'abbozzo di un inquadramento della stessa produzione su scala internazionale e sulla base di criteri provvisoriamente assunti (gli stessi, contenutistici, evidenziati dal titolo), ma le difficoltà relative a una classificazione, e quindi alla stessa catalogazione degli oggetti in questione affiorano, con tutto il loro peso, proprio da questi stessi lavori, che non fanno che sottolinearle.

Una controprova del loro carattere pionieristico appare proprio dalla circostanza che entrambi i lavori si debbono ai medesimi curatori, ai quali

per il secondo lavoro si aggiungono Anne Moeglin-Delcroix e Annalisa Rimmaudo.

È proprio dai loro interventi risultano più particolarmente evidenziate le problematiche cui abbiamo fatto riferimento.

Ma una commissione di lavoro come quella all'origine del documento qui allegato, per essere formata da curatori di musei e bibliotecari (oltre che da storici dell'arte, collezionisti e mercanti) appare certo la più idonea per l'individuazione precisa delle problematiche in campo, in vista delle possibilità di classificazione e catalogazione degli oggetti in questione, perché tali operatori sono direttamente interessati alla strumentalità dei risultati.

Che le difficoltà insorgano ad ogni passo mosso per giungere a qualche risultato è proprio della complessità della materia, nella quale è sempre necessario procedere con distinzioni che rischiano continuamente di apparire fino in fondo insostenibili.

Ancora una volta l'esempio della produzione di oggetti-libro da parte di Luciano Caruso può illustrare le difficoltà: mentre la gran parte di opere-libro di Caruso possono essere facilmente riconoscibili come realizzate interamente a mano dall'autore al proprio tavolo di lavoro e con i mezzi di cui sopra si è detto (materiale cartaceo, scrittorio, collage ecc.), il

più volte menzionato *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* risulta opera per la cui realizzazione l'autore ha dovuto affidarsi al lavoro di un rilegatore.

Una volta indicate dall'autore le modalità utili a mettere insieme i vari elementi, il lavoro del rilegatore finisce col non essere da meno di quello dell'autore.

Un simile particolare sembrerebbe accostare la produzione di questo “libro d'artista”, multiplo, a quella del “libro oggetto” come qui si è inteso, proprio come se, invece che di materiale cartaceo, si trattasse di un oggetto in marmo o in metallo.

Ma il consistere (quasi) integralmente cartaceo dell'oggetto e il suo apparire come libro, insieme all'operante identificazione libro=carta, obbligano a considerarlo non “libro oggetto” (malgrado che tale definizione risalga all'autore) bensì “libro d'artista”.

Ricapitolando: l'allegato documento della commissione di lavoro presenta, nelle sue ultime pagine, due distinti elenchi tipologici relativi agli oggetti-libro artistici. Il primo elenco contempla tipologie riportate come “descrizioni utilizzabili per le categorie *libro figurato d'autore* e *libro d'artista*, mentre il secondo elenco consta di “tipologie più ricorrenti per il libro oggetto”.

Per quanto attiene al primo elenco, si è qui proposto di escludere da esso la categoria dei “libri illustrati d’autore” perché (anche nel caso che illustrazioni e testo possano essere di mano di un autore, e che si tratti di esemplari unici o in copie, conformi o no) sempre che si tratti di libro propriamente detto esso va classificato come tale e come tale catalogato senza altri problemi.

Quanto alle due rimanenti categorie, quella del “libro d’artista”, da intendere proprio nel senso di oggetto integralmente (per lo più) realizzato (o fatto realizzare) in materiale cartaceo dall’artista medesimo o su suo (da lui seguito) progetto, generalmente in esemplare unico o multiplo, essa riesce da sola a ricoprire tutte le tipologie indicate nel primo elenco, che non sono altro che descrizioni di oggetti cartacei.

La categoria del “libro oggetto”, invece è qui considerata come composta di oggetti sempre e in ogni caso realizzati in qualsiasi materiale extra cartaceo.

Pertanto le categorie di oggetti-libro che presentano particolari problemi di classificazione, e conseguentemente, di catalogazione ai fini della conservazione, sono queste ultime due, “libri d’artista” e “libri oggetto”, come qui descritti, e non tre, come è considerato nella prima parte del documento della commissione di lavoro.

LO STANDARD ISBD

La catalogazione può essere definita come “la procedura utilizzata per redigere la descrizione dei singoli documenti presenti in una biblioteca, seguendo delle norme prestabilite”¹.

L'avvento delle macchine informatiche e la pressante esigenza di scambiare le informazioni contenute nei cataloghi delle diverse biblioteche hanno reso necessaria una standardizzazione delle procedure catalogative. Ed è proprio da questa necessità che sono nate le varie formulazioni di ISBD (*International standard bibliographic description*), specializzate per tipologie di materiali.

L'*International Standard Bibliographic Description* scaturì precisamente da una risoluzione dell'*International Meeting of Cataloguing Experts*, organizzato dal *Committee on Cataloguing* dell'IFLA (*International federation of library association*) a Copenaghen nel 1969, “per definire una normalizzazione della forma e del contenuto della descrizione bibliografica”².

Nel maggio del 1971, ad opera di Michael Gorman, apparvero le prime norme provvisorie.

Queste ultime furono redatte dopo un intenso lavoro dello stesso Gorman, con l'ausilio di Akòs Domanovszky; i due avevano analizzato e accuratamente confrontato le norme di catalogazione adottate in otto paesi diversi e dalla *Library of Congress di Washington*.

“Il primo manuale ISBD(M), *International Standard Bibliographic Description for Monographic Publications*, che prevede la descrizione articolata in sette aree e stabilisce una punteggiatura convenzionale, è pubblicato dall'IFLA nel 1974.”³

Nell'agosto del 1975, John Steering, propose all'IFLA di codificare una norma generale (ISBD/G), in grado di adattarsi a tutti i tipi di materiali presenti nelle biblioteche.

Gli esperti si riunirono nell'ottobre del 1975 presso la *Bibliothèque Nationale* di Parigi, affermando quanto segue: “Le ISBD sono concepite per essere usate nell'insieme della comunità bibliotecaria e non soltanto nelle agenzie bibliografiche nazionali. Lo sviluppo di una struttura generale di descrizione bibliografica può rappresentare un valido contributo alla risoluzione dei problemi che devono affrontare le commissioni nazionali incaricate di redigere codici di catalogazione integrati per cataloghi multimediali”⁴.

Qualche anno più tardi vennero pubblicate anche le norme per i periodici (ISBD/S), per il materiale cartografico (ISBD/CM) e per il materiale cosiddetto “non librario” (ISBD/NBM).

Nell’agosto del 1977, in diversi incontri avvenuti durante l’IFLA World Congress, a Bruxelles, lo Standing Committee della Section on Cataloguing dell’IFLA, prese nuove e importanti decisioni per le ISBD.

Si concordò che tutti i testi dell’ISBD avrebbero avuto una validità di cinque anni, dopo di che si sarebbe presa in considerazione una revisione di tutti i testi o di alcuni in particolare.

Questa decisione ebbe come diretta conseguenza l’istituzione dell’ISBD *Review Committee* che si riunì per la prima volta il 10-11 agosto 1981.

Da allora le revisioni effettuate hanno ulteriormente migliorato lo standard, e soprattutto l’esperienza pratica con i testi e i vari materiali ha fatto sì che fossero individuati come necessari e imprescindibili alcuni fondamentali interventi, tra i quali anche quello di rendere le ISBD applicabili a sistemi di scrittura non latini.

Ne consegue che una delle ragioni, se non forse quella più importante, che sta alla base dello standard ISBD, sia proprio l’assoluta necessità di standardizzazione, metodologica e grafica, che impone l’adozione di una procedura rigorosamente codificata, in modo che ciascun elemento della

descrizione bibliografica, in qualsiasi lingua venga redatto, sia identificabile nella maniera appropriata.

È da precisare che, oltre alla descrizione bibliografica vera e propria, possono essere creati uno o più *indici* tramite i quali sarà possibile reperire le diverse informazioni riguardanti l'oggetto della descrizione.

Questo è senz'altro l'elemento maggiormente rivoluzionario del catalogo informatico, soprattutto se si considera che i cataloghi tradizionali erano fisicamente distinti; oggi sono possibili ampie possibilità di ricerca per elementi particolari (luoghi di edizione, anni, editori) che prima risultavano addirittura impensabili.

“Non esistono, quindi, cataloghi diversi, bensì modi differenti di organizzare le registrazioni”⁵.

L'ISBD ha tre scopi fondamentali:

- 1) “Rendere intercambiabili registrazioni provenienti da fonti diverse, in modo tale che le registrazioni eseguite in un Paese possano agevolmente trovare spazio nei cataloghi prodotti in altri paesi;
- 2) favorire l'interpretazione delle registrazioni oltre le differenze linguistiche, in modo che registrazioni prodotte per gli utenti di una lingua possano essere facilmente interpretate dagli utenti di altre lingue;

3) favorire la conversione delle registrazioni bibliografiche in forma leggibile dalla macchina.”⁶

Come ha affermato Guerrini: “ISBD favorisce, non consente, l’individuazione degli elementi bibliografici e, contemporaneamente, funge anche da strumento di controllo della descrizione stessa”.⁷

Si può affermare che l’ISBD (G) si presenta come uno schema unificante, all’interno del quale trovano “collocazione” tutti i possibili materiali presenti in una biblioteca.

L’ISBD (G), dove “G” sta per *General*, è una sorta di matrice, quindi, “da cui ricavare la struttura sintattica dei documenti a prescindere dai supporti materiali”⁸.

Le singole versioni dell’ISBD (M, CM, NBM, eccetera), hanno la funzione di fornire l’interpretazione adeguata dell’ISBD (G) alla struttura fisica dei documenti.

La commissione di lavoro, già in precedenza citata, ipotizza la possibilità di inserire nell’area 1 del titolo alla voce “designazione generica del materiale”, presente sia in ISBD(G) che in ISBD(NBM), una delle tre classi tipologiche da loro ideate (“Libro figurato d’autore”, “Libro d’artista”, “Libro oggetto”), al fine di chiarire la “peculiarità del materiale che si sta catalogando”⁹.

Successivamente nel primo elemento dell'area 5, che in ISBD(G) viene definito: “ 5.1 *indicazione specifica del materiale ed estensione fisica del documento : nome della categoria specifica del materiale cui il documento appartiene e indicazione del numero dei pezzi presenti in esso*, mentre nello standard NBM leggiamo: “...*L'identificazione specifica del materiale identifica la particolare categoria di materiale cui appartiene il documento*”, viene ipotizzato l'inserimento di una “*espressione che non è detto debba essere volume*”,¹⁰ e la commissione propone un elenco di possibili voci/descrizioni desunte dalle tipologie più ricorrenti.

Altre informazioni dovrebbero essere inserite nell'area delle note.

L'International Standard Bibliographic Description for Non Book Materials ossia l'ISBD (NBM), a cui la commissione di lavoro fa più volte riferimento, “specifica i requisiti per la descrizione e l'identificazione di documenti non librari, assegna un ordine agli elementi della descrizione e ne prescrive il sistema di punteggiatura”.¹¹

“Nel termine *documenti monografici non librari* si comprende una varietà di materiali aventi come scopo principale la trasmissione d'idee, informazioni o contenuti estetici. La definizione è da intendere applicabile per la maggior parte a materiale in più copie”.¹²

Oggetti più frequenti della catalogazione secondo lo standard ISBD(NBM) sono audioregistrazioni, videoregistrazioni, proiezioni, diapositive, videobobine, audiocassette, dischi sonori (CD)...

Tuttavia all'interno del manuale dell'ISBD(NBM) si specifica come questo standard "esclude opere d'arte originali...tranne il caso in cui tali oggetti vengano confezionati e venduti commercialmente".¹³

Entrambe le affermazioni escluderebbero istantaneamente una gran mole di libri d'artista che spesso sono realizzati in copia unica e che molto raramente rientrano nel circuito commerciale.

La loro diffusione è piuttosto circoscritta; ciò dipende dalla tiratura limitata e in buona parte anche dalla tendenza a far circolare questi oggetti in ambiti piuttosto ristretti.

Spesso gli artisti prediligono i loro stessi colleghi quali depositari dei loro lavori.

Ne consegue che la commissione di lavoro si è sostanzialmente "limitata" nell'ambito delle regole di catalogazione già note, ambito che, per la verità, risulta forse eccessivamente circoscritto per quanto attiene ad oggetti così particolari.

È pur vero che di fronte ad opere ascrivibili esclusivamente all'estro creativo di un individuo nessuno schema prestabilito risulterà pienamente

soddisfacente, e, nella fattispecie, è probabile che vi sarà sempre un oggetto con caratteristiche tali da sfuggire ad un ipotetico sistema di catalogazione all'apparenza pienamente efficiente.

Una ottimale catalogazione dei suddetti oggetti dovrebbe assicurare una maggiore attenzione alla descrizione fisica, soffermandosi anche e soprattutto sui materiali utilizzati e sulla tecnica adoperata dall'artista.

Altro elemento certamente non secondario è la tiratura; alcuni artisti realizzano libri d'artista in copia unica; mi riferisco in particolare a quegli oggetti caratterizzati dall'impiego di materiali che tendono a sostituire la carta (Libri oggetto) e che possono richiedere tempi di realizzazione lunghi e complessi, ma in molti casi esistono dei multipli, e l'indicazione del loro numero rappresenta un'informazione importante sia per l'Ente che ne conserva una copia che per un ipotetico fruitore.

La tiratura può, in alcuni casi, essere indice sia della preziosità dell'opera che della sua capacità di diffusione sul territorio.

In ultima analisi, qualora si adoperassero gli standard di catalogazione esistenti, alcuni elementi assolutamente fondamentali per la descrizione del libro d'artista (tipologia, tecnica artistica, tiratura), dovrebbero essere "accomodati" in maniera piuttosto forzata in aree di descrizione concepite per oggetti completamente diversi.

Nella fase ancora embrionale di questo lavoro si era fatta strada anche l'eventualità di creare "ad hoc" un sistema catalogativo che avesse come oggetto il libro d'artista.

Benché sicuramente rivoluzionaria e affascinante, questa possibilità si è rivelata, fin dalle primissime fasi, forse poco suscettibile ad essere applicata in un contesto, per così dire, istituzionale.

La possibilità che le biblioteche adottino un procedimento di catalogazione assolutamente sconosciuto, caratterizzato da un ordine, un linguaggio ed una punteggiatura non standardizzate, è forse minima, soprattutto alla luce dell'esistenza dell'ISBD e su quanto di quest'ultimo è stato finora esposto. Tuttavia, la consapevolezza di un'assoluta o anche parziale inadeguatezza dello standard, in relazione a questa particolare categoria di oggetti, spinge inevitabilmente a chiedersi se non sia il caso di provare almeno a concepire un criterio di catalogazione che tenga conto delle peculiarità dei libri d'artista e delle loro specifiche esigenze di conservazione, anche a costo di una sensibile riduzione delle sue possibilità di applicazione.

Libri figurati d'autore, Libri d'artista, Libri oggetto **Problemi di catalogazione**

L'esigenza di affrontare in modo corretto e condiviso la catalogazione di fondi librari speciali posseduti ormai da molte istituzioni pubbliche, biblioteche specializzate e non, musei, scuole d'arte... e i tentativi già fatti di catalogarli secondo gli standards utilizzati per i libri, hanno sollevato l'interesse e mosso l'impegno di alcuni responsabili del settore (bibliotecari, curatori di musei...), ma anche di collezionisti privati, storici dell'arte e mercanti d'arte, che da mesi si incontrano periodicamente con l'intento di confrontarsi sul problema e di giungere alla sua soluzione.

Composizione della commissione di lavoro:

Carla Barbieri della Biblioteca Civica d'Arte "Luigi Poletti" di Modena
Chiara Panizzi e Aurora Loy della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia
Claudia Pertile laureata in Lettere e Filosofia presso l'Univ. Ca' Foscari di Venezia
Giorgio Maffei del Centro di Documentazione Libri d'Artista di Torino
Sergio Graffi della Biblioteca comunale centrale "Sormani" di Milano
Barbara Nesticò e Umberto Massarini della Biblioteca civica di Merano, Archivio Oplà
Roberto Antolini dell'Archivio '900, Museo d'arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
Lucia Chimirri della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
Marco Bazzini e Annalisa Benedetti della Biblioteca del Centro per l'Arte Contemp. "Luigi Pecci" di Prato
Lo Studio Bibliografico Marini di Bari
Carlo Alberto Sitta del Laboratorio di Poesia di Modena
Erica De Luigi dell'ASAC Biennale di Venezia

L'interessante dibattito teorico, culturale e storico che ha animato sempre gli incontri, ha permesso di approdare ad una più corretta definizione del campo d'intervento e ad una terminologia condivisa.

Si riscontra comunque una certa difficoltà nel cercare di adattare gli standards bibliografici esistenti alla descrizione di questo tipo di materiali.

Certi anche che un corretto sistema di catalogazione permetta in futuro una migliore valorizzazione di queste opere, si è lavorato in modo da sfruttare il più possibile le norme descrittive ISBD (M ma anche NBM) colmando i "vuoti" quando necessario e ipotizzando anche diversi livelli di approfondimento descrittivo. Rispetto agli standards, infatti, restano aperti alcuni problemi, legati alla specificità dei materiali, che la descrizione tradizionale non rende ben visibile né agli addetti del mestiere, né agli utenti, i quali dunque rischiano di non capire che si tratta di libri del tutto particolari e non di comuni edizioni utili alla lettura e allo studio.

Una prima necessità è stata dunque quella di definire con maggior precisione la natura di tali opere, così da intendersi meglio anche a livello terminologico. Sono state individuate tre grandi categorie.

1. LIBRI FIGURATI D'AUTORE Opere che prevedono l'incontro tra uno scrittore/poeta e un artista

Si tratta di libri illustrati con opere d'arte originali (grafiche e non) appositamente eseguite per illustrare un testo letterario/poetico ed in riferimento alla produzione di un libro. Tali opere vengono dunque prodotte tenendo conto della forma, dei materiali, delle tecniche di produzione del libro. L'artista opera in stretto collegamento con le fasi di produzione del libro ed in rapporto d'interscambio tecnico-culturale con lo stampatore ed anche con lo scrittore, quando questi sia ancora in vita.

Caratteristiche peculiari: - di solito si tratta di edizioni a tiratura limitata numerate e firmate.
- la realizzazione materiale dell'opera, ma spesso anche il suo progetto, dipendono dall'intervento dell'editore.
- di solito si riscontra una parità di importanza tra l'intervento dello scrittore e

quello dell'artista

- di solito l'opera d'arte che deve illustrare il testo viene appositamente eseguita
- si tratta per lo più di edizioni realizzate con materiali pregiati: carte, inchiostri, caratteri, legature...

Si tratta di edizioni che apparentemente presentano pochi problemi catalografici, essendo dotate di solito di frontespizi e colophon ridondanti di informazioni, quindi per la scelta dell'autore si consiglia l'uso delle RICA che risolvono i problemi relativi ai vari contributi all'interno di una stessa opera e di sfruttare poi la possibilità, offerta anche dal sistema SBN, di considerare coautori lo scrittore e l'artista, laddove si debba decretare una parità di responsabilità. Per chiarimenti consultare il manuale RICA a pag. 8, paragrafi 7-8-9. Rimangono comunque perfettibili le possibilità di descrizione nell'area della collazione, presentandosi i casi di opere realizzate con materiali e forme diversi da quelli utilizzati per il tradizionale libro a "codice".

2. **LIBRI OGGETTO**

Opere d'arte che si ispirano all'oggetto libro pur non avendone necessariamente le sembianze e che del libro non conserva le caratteristiche di leggibilità e di uso.

Si tratta sculture in forma di libro, la cui dimensione testuale è appunto sacrificata in funzione di quella oggettuale; si fissa cioè l'attenzione sulla realtà strettamente fisica a svantaggio del contenuto informativo. Il libro oggetto viene realizzato da artisti che intendono costruire un'estensione materico-tridimensionale della pagina, dove la materialità contribuisce all'efficacia della parola: dal significato si passa al significante. Il libro perde la sua funzione di comunicazione a scapito della sua manifestazione scultorea o pittorica, tanto che potrebbe essere considerato come un'espressione plastica, che comunica il suo essere libro al di là del linguaggio scritto, e grazie alle sollecitazioni indotte dalla materia, forma, colore e struttura.

Caratteristiche peculiari di solito sono:

- la tridimensionalità
- la riduzione ai minimi termini o la scomparsa totale del testo scritto
- l'utilizzo dei materiali più vari rispetto a quelli usati tradizionalmente: marmo, cartone, plexiglas, alluminio, legno...
- in genere l'opera non è sfogliabile, ma eventualmente solo apribile
- la sua appartenenza alla dimensione libro dev'essere esplicitamente dichiarata dall'artista.

3. **LIBRI D'ARTISTA**

Opere d'arte in forma di libro, che del libro conservano le caratteristiche morfologiche, ma sono pensate, disegnate e scritte dall'artista con l'intenzione di produrre un oggetto d'arte.

Sono il risultato dell'intenzione creativa di un artista visivo che interviene in tutte le fasi della produzione del libro.

L'intervento artistico e il testo non sono semplicemente "accostati", ma fanno parte di un unico processo creativo. Il libro d'artista può avere un testo, un'immagine oppure solo frammenti di tutto questo che analizzati, sia singolarmente che nel loro complesso, possono anche non trasmettere alcun particolare messaggio, mentre se visti sul loro supporto, comunicano sensazioni particolari per chi è in grado di ritrovare quel percorso logico-mentale, che ne permette la comprensione.

Il coinvolgimento logico-emozionale è quindi un obiettivo dell'artista che produce queste opere.

Il libro d'artista diventa così elemento e non veicolo di comunicazione, acquistando un'identità, spesso volutamente indipendente dal mercato preconstituito delle arti, che lo rende contemporaneamente soggetto ed oggetto e che induce una partecipazione attiva da parte del lettore spronandone ed ampliandone le potenzialità

percettive e sensoriali.

Caratteristiche peculiari: - prescindono quasi sempre da ogni caratteristica di preziosità, tiratura, formato, valore, materiale, distribuzione, tecnica di realizzazione.

A proposito di tali edizioni, spesso prive di frontespizio e di informazioni dirette, a volte prive anche di testo, si è riscontrata la difficoltà di individuare precisi titoli, note tipografiche, la cui fonte può essere la sola dichiarazione diretta dell'artista. Si riscontrano anche in questa categoria, ovvie difficoltà legate alla descrizione fisica del pezzo (area della collazione), trattandosi di opere che possono essere realizzate con materiali e in forme non convenzionali. Queste notizie che dovranno comunque essere ulteriormente chiarite nell'area delle note, dovrebbero poter trovare spazio già nell'area della collazione che peraltro dà possibilità di ricerca.

L'indicazione generica del materiale

Nello standard ISBD(G) viene data la possibilità di inserire, facoltativamente nell'area 1 del titolo la *designazione generica del materiale*, racchiusa tra [].

L'ISBD(G) così definisce la "*indicazione generica del materiale*": "*termine che indica la classe generale di materiale cui il documento appartiene*" (p. 17), mentre il ISBD(NBM) a sua volta precisa "*1.2.1 lo scopo dell'indicazione generica del materiale è indicare, in termini generali, e in un punto iniziale della descrizione, la classe di materiale a cui appartiene il documento. L'indicazione generica del materiale viene data subito dopo il titolo proprio nella lingua e scrittura scelti dall'agenzia bibliografica ; 1.2.2 L'uso dell'indicazione generica del materiale è particolarmente utile nel caso di materiali non librari inclusi in cataloghi o bibliografie integrati*"(p. 28).

Le tre categorie sopra descritte ("Libro figurato d'Autore", "Libro oggetto" e "Libro d'Artista"), se accettate, potrebbero essere utilizzate in maniera efficace in quest'area per designare questo tipo di materiali.

In tale modo le designazioni segnalerebbero immediatamente all'utente la particolarità del materiale indicato rispetto ad altri materiali descritti nel catalogo, magari dello stesso autore.

Una decisione in proposito è necessariamente di competenza degli organismi nazionali (ICCU, per l'Italia) ed internazionali (IFLA), coi quali ci si augura si possa avere un confronto in tempi brevi; ciò soprattutto in ragione del fatto che la più ampia raccolta italiana di libri d'artista, libri oggetto e libri figurati d'autore, posseduta dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sta per essere catalogata. Poiché le descrizioni della BNCF costituiscono l'authority file per chi lavora in SBN, è evidente l'urgenza di un intervento specifico degli organi competenti del settore catalografico che tenga conto, se possibile, delle considerazioni espresse finora dal gruppo di lavoro sul libro d'artista.

Si ricorda, tuttavia, che per quanto sia necessaria la riflessione per l'applicazione degli standard nella catalogazione in SBN, non tutti gli istituti italiani e, a maggior ragione quelli stranieri, utilizzano questo sistema di catalogazione (ad. es., le biblioteche del MART e del Pecci). Sottolineiamo quindi l'importanza di una riflessione generale sugli standard di descrizione internazionali, anche a prescindere dai diversi sistemi e programmi di catalogazione adottati.

In attesa di tale decisione, si propongono soluzioni da considerarsi provvisorie per tutti quegli istituti che catalogano fondi di questa natura.

Pensando ad un inserimento di tali opere nell'indice SBN, condiviso dalla maggior parte delle biblioteche italiane e già comprendente molte registrazioni di questi materiali, si propone di sfruttare le possibilità offerte da questo sistema e di considerare l'opportunità di dichiarare la peculiarità del materiale che si sta catalogando (Libro figurato d'Autore; Libro oggetto; Libro d'Artista) o con codice di genere, o con designazione generica del materiale (vedi manuale SBN, pag. 7-8), o utilizzando un soggetto formale (ad es.: Libri figurati d'Autore, Libri oggetto, Libri d'Artista).

La tipologia del materiale nell'area della collazione

Data la particolarità di questi documenti, al limite tra il libro e l'opera d'arte, si auspica che possa essere dichiarata la tipologia del materiale come prima voce della collazione, secondo quanto indicato dalle norme ISBD (NBM), laddove gli ISBD (M) lo ritenevano ovviamente superfluo.

Nell'ISBD(G) così viene definito il primo elemento dell'area 5: *"5.1 indicazione specifica del materiale e estensione fisica del documento: nome della categoria specifica del materiale cui il documento appartiene e indicazione del numero dei pezzi presenti in esso..."* (p. 24), mentre nel NBM - più attento alla dimensione multimediale - così si precisa ulteriormente *"il primo elemento dell'area della descrizione fisica indica e numerava le unità fisiche che costituiscono il documento, con l'aggiunta di altre appropriate misure di estensione. L'identificazione specifica di materiale identifica la particolare categoria di materiale cui appartiene il documento..."* (p.48).

Arrivati in questa area, poiché la natura specifica del documento dovrebbe già essere stata chiarita in area 1, si dovrebbe descrivere la particolarità *materiale* del pezzo usando per definirlo una espressione che non è detto debba essere *volume*. Il NBM rimanda ad una appendice C (p.71) contenente una lista selezionata di espressioni adatte ad esprimere in modo normalizzato le tipologie specifiche dei materiali tenuti presenti nella redazione del NBN, che rapporta le varie tipologie di *indicazioni specifiche del materiale* alle *indicazioni generali del materiale*. Per esempio, dall'indicazione *generale* "grafica" nell'area 1, fa derivare nell'area 5 le *indicazioni specifiche* "carta murale", "carte da gioco", "cartolina", "disegno tecnico", "fotografia", "immagine", "incisione" (oppure lo specifico procedimento grafico silografia, litografia, acquaforte), "manifesto", "pannello mobile", "puzzle a incastro" ecc.

Si ritiene dunque opportuna la proposta di un elenco di possibili voci (abbreviabili) desunte dalle tipologie più ricorrenti, mediante il quale incrementare quelle già esistenti in NBM.

Ulteriori descrizioni utilizzabili per le categorie del "Libro figurato d'autore" e del "Libro d'Artista":

- 1 v. a stampa : con interventi a mano
 - tipo illeggibile
 - con cancellature
 - testa-coda
 - con opera originale
 - con testo non convenzionale
 - con applicazioni
 - con disegno continuo recto/verso/bordo pag.
 - con testo su fogli ritagliati a fettucce
 - con testo braille
 - con disegni/simboli su carta pentagrammata
- 1 v. a modulo continuo : a rotolo
 - ad assicella
 - a fisarmonica
 - a ventaglio
 - sagomato
- a fogli mobili : in contenitore
 - (o kit cartoncini) in busta
 - in raccoglitore ad anelli
- 1 v. a fogli sagomati
- 1 v. a tecnica mista
- 1 v. esistente rielaborato : fumetto
 - libro didattico
 - senza testo o parti di testo
 - con parti di testo evidenziate/nascoste
 - con aggiunte di disegni
 - su base di spartito musicale

- 1 v. in calcografia
- 1 v. in fotocopia
- 1 v. in fotocomposizione
- 1 diario/album/quaderno : manoscritto
 - con applicazioni
 - con interventi grafici
 - con rielaborazioni testuali
- 1 v. assemblato : con interventi di diversi autori
 - con più lavori dello stesso artista
- 1 v. in fibra tessile : in cotone
 - in seta
 - in lana
 - in lino
 - in materiale sintetico
 - ...
 - con lavorazione : a ricamo
 - a pizzo
 - a inserti
 - a stampa
 -
- 1 v. collage
- 1 catalogo con opere originali
- 1 v. in metallo : con intagli
 - inciso
 - stampato
 - dipinto
- 1 v. in carta artigianale
- 1v. a calendario

Anche la categoria del “Libro oggetto” può essere suddivisa in classi specifiche che suggeriscono, prima di una descrizione più discorsiva nell’area delle note, un’immagine più chiara dell’oggetto analizzato.

Le tipologie più ricorrenti per il libro oggetto sono:

- 1 v. scultura : in marmo
 - in legno
 - in metallo
 - in plexiglass
 - in vetro
 - in cera
 - in cemento
 - in gesso
 - in ceramica
 - in creta
 - in terracotta
 - in cuoio
 - in pietra

in materiale composito

...

1 v. sigillato : con chiodature
con viti
con cemento
racchiuso in contenitore
con lacci
con graffe
con lucchetto
con nastri
con spirale
con catena
con copertina a doppio dorso

1 v. incernierato

1 v. in contenitore

Questo naturalmente non toglie che catalogando libri d'artista sicuramente sarà necessario fare un gran uso di note, nelle quali inserire tutte le informazioni che non trovano posto nelle aree viste fino ad ora (1 e 5), e sulle quali anche potremmo tentare di proporre una griglia di normalizzazioni (che però, sappiamo bene, data la natura del materiale sarà sempre e comunque molto "aperta", una normalizzazione puramente indicativa).

Per la verità ci sarebbe anche un'altra possibilità, ma che nel documento "bolognese" non è stata prevista, quella di usare l'area 3 dell'ISBD(G) l'*Area specifica del materiale (o del tipo di pubblicazione)* sempre considerata *molto* facoltativa, ed usata sistematicamente solo nello standard per i periodici S (per i dati relativi ai numeri iniziali e finali del periodico), in quello per la cartografia CM (per i dati di scala). Nel caso dei libri d'artista, in quest'*area specifica del materiale*, che l'ISBD(G) prevede "*conterrà i dati esclusivi di una particolare categoria di materiale o di tipo di pubblicazione*" (p. 22), potrebbero venir riportati i dati sul tipo di procedimenti e tecniche artistiche utilizzate, riportando qui in modo molto più evidente e sistematico nella struttura della scheda informazioni che altrimenti si dovrebbero dare nelle note in modo sicuramente più frammentario.

Come opportunità di approfondimento di tale tematica, si allega la tesi di laurea di Claudia Pertile "*Quando il libro è un'opera d'arte: il libro d'artista nel catalogo*", discussa presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, nell'anno accademico 2001-2002 (Relatore: dott.ssa Chiara Simonato Rabitti), che si presenta come un ricco ed approfondito studio del problema ed è in parte il riflesso delle discussioni e delle riflessioni che sono scaturite dagli incontri della commissione di lavoro sulla catalogazione del libro d'artista, di cui Claudia Pertile fa parte.

L'organizzazione del database

La consapevolezza della sostanziale inadeguatezza degli standard di catalogazione analizzati nel capitolo precedente, mi ha indirizzato verso la creazione di un procedimento catalogativo “ad hoc”, nel quale poter raccogliere tutte le notizie relative alle opere analizzate senza forzature o “accomodamenti” di sorta.

La scelta del programma informatico tramite il quale costruire tale procedimento catalogativo è stata oggetto di qualche riflessione.

Il problema non risiedeva soltanto nell’oggettiva difficoltà di districarsi tra i molteplici programmi in circolazione; si trattava di dover scegliere un software che fosse il più versatile possibile, nel quale poter far confluire le informazioni senza alcuna forzatura.

Alcuni dei software analizzati hanno sollevato diverse perplessità; con il programma *CDS-ISIS for WINDOWS* si è tentata la catalogazione di alcune opere ma con scarsi risultati; il programma è risultato piuttosto complicato, difficile da gestire, eccessivamente schematico e, da un punto di vista

visivo, poco accattivante. Inoltre, alcune importanti informazioni, avrebbero potuto non trovare una giusta posizione, e questa evenienza mi ha infine indirizzato verso l'utilizzo di *Microsoft Access*.

Access, come è noto, è un programma utilizzabile in primo luogo per archiviare e gestire dati; la sua flessibilità è notevole e i campi di utilizzo molteplici: dalla creazione di un qualsiasi tipo di archivio all'analisi di dati statistici con la possibilità di inserire immagini, suoni e fotografie.

Esso fa parte di una categoria di programmi denominata “programmi di database”, e si tratta più precisamente di un sistema di gestione di database relazionale.

Con *Access* l'archiviazione delle informazioni, come in uno schedario o raccoglitore, costituisce soltanto una piccola parte delle operazioni che esso consente di effettuare.

Oltre alla possibilità di visualizzare le informazioni sullo schermo, *Access* consente di stamparle con diversi formati o di ricercare un particolare dato, senza sottovalutare che tutte le operazioni possono essere svolte con sorprendente semplicità e velocità.

Le informazioni riguardanti il materiale analizzato sono state organizzate all'interno di tre tabelle poste in relazione fra loro.

Una tabella è un insieme di informazioni organizzate sotto forma di righe, che nella terminologia dei database costituiscono i record, e colonne denominate campi.

Le relazioni tra le tabelle di Access possono essere di tre tipi differenti:

- Uno a uno.
- Uno a molti.
- Molti a molti.

Secondo la relazione impostata si avrà l'estrazione di un numero di record e di informazioni differente; pertanto il tipo di relazione deve essere scelto con oculatezza.

La prima e la seconda tabella sono legate dalla relazione “uno a molti”; si tratta probabilmente del tipo di relazione più usato e più semplice da comprendere.

In questo tipo di relazione, a un record della prima tabella possono corrispondere più record della seconda tabella.

Tale relazione però funziona in una sola direzione e pertanto un record della seconda tabella può corrispondere solamente a un record della prima.

Lo stesso sistema è stato adottato per le relazioni intercorrenti tra la seconda e la terza tabella.

Semplificando, ad un autore possono corrispondere molteplici opere e ad una opera molteplici contributi.

La prima tabella, denominata *Autore*, raccoglie le notizie concernenti appunto l'autore: Cognome, Nome, data di nascita ed eventualmente quella di morte, nazionalità.

Il nome dell'autore è da intendersi così come compare sull'opera, anche se si tratta di nomi d'arte o di pseudonimi e si conosce il nome reale dell'artista, sarà indicato il nome con il quale l'autore ha firmato l'opera o comunque quello con il quale intende farsi conoscere.

L'eventuale reale identità, qualora sia accertata, potrà essere menzionata nell'area delle note.

In caso di nome o pseudonimo costituito da una sola parola, quest'ultimo andrà inserito nel campo *Cognome*.

La data di nascita dell'autore, ovviamente, non è mai presente sull'opera; tuttavia quest'ultima, insieme con quella eventuale di morte, potrà essere reperita da altre fonti.

Si tratta di informazioni che, naturalmente, non riguardano il procedimento catalogativo in senso stretto ma che possono essere utili per risalire al periodo artistico di cui l'opera fa parte e nel quale l'autore ha operato.

Lo stesso criterio vale per la nazionalità che, con qualche ricerca, si può facilmente reperire e che costituisce un'informazione importante per risalire alla formazione culturale dell'autore.

La seconda tabella, denominata *Libri*, è quella che contiene la maggior parte delle notizie concernenti le opere; è articolata in diversi campi, la maggior parte dei quali indicizzati.

Il campo *Titolo* contiene, appunto, il titolo proprio dell'opera così come compare sull'opera stessa o così come indicato dall'autore, anche in altra sede; qualora questa informazione fosse irreperibile, il campo sarà lasciato vuoto o eventualmente si potrà inserire la dicitura "non reperito".

Il titolo dovrà sempre essere indicato nella lingua originale; qualsiasi chiarimento sulla lingua o traduzione potrà trovare sempre spazio nell'area delle note.

Le stesse regole valgono per il campo *Complemento del titolo*: eventuali sottotitoli o complementi del titolo sottostanno ai criteri utilizzati per il campo precedente.

La tiratura dell'opera, ossia il numero di copie dell'esemplare analizzato, è un'informazione tanto importante quanto difficile da recuperare.

Talora gli artisti precisano il numero di copie realizzate, specificando gli esemplari impreziositi dalla propria firma ma è anche frequente l'omissione

di tale notizia; ovviamente, in tal caso, risalire all'informazione risulta piuttosto difficile.

Diverso è il caso in cui l'opera viene realizzata e/o distribuita con l'ausilio di una casa editrice, di una tipografia o di un laboratorio specializzato.

Quasi sempre, infatti, il ricorso a “maestranze” esterne specializzate, assicura la presenza di utili informazioni ai fini della catalogazione, soprattutto se, ad essere coinvolta nelle fasi di produzione e di distribuzione è proprio una casa editrice.

Il campo *Classe tipologica* è “tripartito”, in altre parole è stato concepito in modo da poter agevolmente indicare, di volta in volta e, tramite una casella combinata, se l'opera in questione è un esemplare di Libro d'Artista, Libro Oggetto o Libro Figurato d'Autore, in base al criterio di classificazione elaborato ed esposto nelle pagine precedenti.

L'inserimento dell'“opzione” Libro figurato d'Autore è costata qualche riflessione.

Nelle pagine precedenti ho più volte chiarito come questa categoria di testi non presenti le medesime problematiche catalogative dei Libri d'Artista e dei Libri Oggetto e ho espressamente affermato che possono essere catalogati, senza alcun disagio, in base ai criteri di catalogazione adoperati per i comuni libri.

Tuttavia, durante le mie ricerche, mi sono diverse volte imbattuta in questi testi e ho sperimentato che la loro catalogazione con il mio database risultava efficace; di conseguenza ho deciso di inserirli e questo ha anche allargato il mio campo d'indagine, permettendomi di offrire un quadro espositivo della materia più ampio ed esaustivo.

Il campo *Anno Pubblicazione/Realizzazione* prevede appunto l'inserimento della data di pubblicazione o di realizzazione dell'opera, qualora si tratti di un oggetto manufatto realizzato interamente dall'artista.

Non sempre questa informazione è presente, anzi posso affermare che, nel caso dei manufatti, è forse il dato più lacunoso; la situazione invece cambia nel caso in cui l'opera sia stata stampata da una casa editrice o realizzata da un laboratorio specializzato: l'intervento di un'équipe "esterna" assicura (quasi sempre) la presenza della data di pubblicazione.

Lo stesso discorso vale per il campo *Luogo di Pubblicazione/Realizzazione*: qualora sia coinvolta una casa editrice o un laboratorio specializzato, insieme alla menzione del loro nome si trova generalmente anche quello della sede; nel caso di oggetti manufatti la situazione cambia radicalmente, perché sono davvero pochi gli artisti che danno notizia del luogo di realizzazione dell'opera.

All'interno del campo *Materiali* sono elencati i materiali adoperati per la realizzazione fisica dell'opera.

Nel caso dei Libri d'Artista, la consistenza quasi totalmente cartacea dell'oggetto, semplifica questa operazione di riconoscimento del materiale, anche quando ci si trova di fronte a materiali cartacei particolarmente rari o pregiati.

Per quanto riguarda invece i Libri Oggetto che, lo ricordiamo, sono concepiti e realizzati con l'ausilio di materiali che tendono a sostituire la carta, l'individuazione del materiale non è quasi mai un'impresa semplice. Si corre spesso il rischio di un riconoscimento sommario e poco analitico dei materiali.

Tuttavia, durante le mie ricerche, mi è capitato di analizzare delle opere corredate da una scheda tecnica.

Si è trattato sempre di opere conservate presso istituzioni pubbliche e frutto di donazioni degli artisti.

Le schede tecniche erano state compilate dagli stessi autori, spesso su richiesta del personale dell'istituzione addetto alla conservazione dell'oggetto.

È innegabile che la presenza di una scheda tecnica compilata dallo stesso artista faciliti di molto il riconoscimento e la descrizione del materiale adoperato.

Tra l'altro una conoscenza precisa dei materiali utilizzati risulta indispensabile soprattutto ai fini della conservazione materiale dell'opera.

Il campo *Misure* è sicuramente quello meno problematico; sono indicate, in centimetri, le misure dell'opera (hxlxs); la terza dimensione è ovviamente indicata soltanto nel caso di alcuni Libri Oggetto in forma di scultura.

Il campo *Descrizione* contiene una sintetica ma esaustiva descrizione dell'opera; non si può definire un'impresa semplice, soprattutto quando ci si trova di fronte a oggetti che hanno perso buona parte delle caratteristiche dei comuni libri e nei quali l'estro creativo dell'artista fa da assoluto protagonista.

Inoltre bisogna considerare che un campo ha una lunghezza limitata (max 255 caratteri); di conseguenza prerogative indispensabili sono la chiarezza e la brevità.

Non sempre la descrizione, anche se accurata, riesce a dare un'idea precisa dell'oggetto analizzato, per cui si è pensato di inserire immagini delle

opere, soprattutto di quelle più complesse che venivano penalizzate dalla sola descrizione scritta.

L'eventualità di inserire le immagini di tutte le opere, benché teoricamente giusta, ha tuttavia sollevato difficoltà dal punto di vista pratico.

Il programma avrebbe subito un forte “appesantimento”, riducendo considerevolmente la velocità delle ricerche; ciò è dovuto al fatto che le immagini inserite sono “incorporate” all'interno del database.

Una soluzione alternativa era possibile: bisognava “caricare” sul computer le immagini e, una volta aperto il database, “richiamarle” selezionando il loro specifico percorso. Considerando che questo database, per esigenze legate alle ricerche e alla visualizzazione dei dati raccolti, si è “spostato” su diversi computer, tale soluzione è stata scartata; tra l'altro, il “richiamo” delle immagini tramite la selezione del loro percorso nella memoria del computer, comportava comunque un rallentamento di alcune operazioni che, nel caso delle immagini incorporate, risultano invece ottimali.

All'interno del campo *Ubicazione* va inserita prima la città in cui l'opera si trova, seguita dal nome dell'istituzione che la conserva; nel caso di opere di proprietà di privati, si menziona la città seguita dalla dicitura “Collezione privata”.

La terza tabella contiene le informazioni relative ai contributi di poeti, saggisti che, con un proprio testo, integrano l'opera firmata da un altro autore, ma anche di tutti coloro che in qualche misura hanno contribuito alla realizzazione, anche materiale, dell'opera.

Bisogna precisare, tuttavia, che coloro che sono menzionati nella tabella *Contributi* non detengono la paternità dell'opera ma ad essa hanno solo collaborato.

In questa tabella viene indicato il nome e il cognome della persona e la tipologia del contributo (ad esempio saggio, poesia, acquerello eccetera).

La conoscenza diretta di opere dal carattere così sfuggente e dalle molteplici sfaccettature ha reso necessario l'inserimento di un campo che è stato contrassegnato dalla dicitura *Note*.

All'interno di esso dovrebbero trovare posto tutte quelle informazioni che potrebbero non rientrare nei campi sopra elencati.

Qualsiasi altra informazione o curiosità riguardante l'opera, non specificamente prevista, può trovare collocazione all'interno di questo campo; non è stata prevista alcuna limitazione, per cui ogni tipo di informazione riguardante l'opera o il suo autore può essere inserita senza indugio.

Questo campo può altresì essere utilizzato per chiarire informazioni già in precedenza inserite così da evitare il rischio di notizie frammentarie e poco esaustive.

L'inserimento di nuovi dati o la modifica di quelli già inseriti avviene all'interno della maschera principale che "raccorda" dal punto di vista visivo le tre tabelle sopra citate.

All'interno della maschera le tre tabelle sono diversamente colorate per permettere agevolmente la loro distinzione.

È possibile in questa maschera una ricerca rapida "per Autore", grazie ad un tasto che permette di visualizzare l'elenco alfabetico degli autori memorizzati; una volta selezionato l'autore desiderato, un ulteriore tasto consente la visualizzazione delle sue opere presenti nel database.

È necessario solo selezionare col mouse il titolo che interessa per visualizzarne la scheda completa.

All'interno del Menù Principale, ossia la pagina che si visualizza cliccando sull'icona dell'applicazione e che guida l'utente nelle ricerche, la maschera *Autore* non compare.

Per accedervi è necessario operare sulle impostazioni del programma; questa scelta mira ovviamente alla salvaguardia del materiale catalogato, trattandosi della maschera tramite la quale si inseriscono e si modificano i dati.

L'utente esterno può solo compiere ricerche e consultare i dati ma mai modificarli.

Access consente molteplici opzioni di ricerca: potrebbero essere impostati numerosi criteri per la ricerca di specifici record o per la visualizzazione rapida di determinate informazioni.

Nel database sono stati impostati diversi criteri per la ricerca rapida e funzionale del materiale catalogato.

È stata realizzata una maschera, denominata *Ricerca Autore*, che consente la ricerca rapida del nome di un Autore dall'elenco alfabetico di quelli presenti nel database, tramite un tasto di selezione. Una volta selezionato il nome desiderato, all'interno della maschera compare l'elenco delle opere memorizzate di quello specifico autore; ogni titolo è corredato da alcune basilari informazioni riguardanti l'opera stessa quali il titolo appunto, il sottotitolo, la tiratura e l'anno di realizzazione o pubblicazione.

Tuttavia, se i dati visualizzati non dovessero soddisfare l'ipotetico utente e si ritenesse necessario l'approfondimento delle informazioni, all'interno della stessa maschera è presente un tasto di comando, contrassegnato dall'etichetta *Dati ulteriori*, in grado di collegare immediatamente l'utente ad una ulteriore maschera dove è possibile visualizzare la schermata completa dei dati riguardanti quella specifica opera.

Per ritornare alla maschera di origine basta selezionare il tasto di comando

Esci che è comunque presente in ogni maschera.

I dati visualizzati in tutte le maschere di ricerca non possono essere in alcun modo modificati dall'utente, ma solo dal compilatore.

Altre possibilità di ricerca consente invece la maschera denominata *Ricerca Libri per Classe Tipologica*.

All'interno di questa maschera è possibile ricercare tutte le opere che rientrano in una delle tipologie selezionate: Libro d'Artista, Libro Oggetto, Libro Figurato d'Autore.

Se, ad esempio, si seleziona dalla casella combinata la tipologia "Libri Oggetto" e si pigia successivamente sul tasto di comando *Ricerca, Access* ricerca tutti gli esemplari che rientrano in quella tipologia, specificandone il numero e visualizzando alcune informazioni quali l'autore, il titolo, l'immagine relativa e il numero degli esemplari trovati.

Come nel caso della maschera precedente, qualora sia necessario un approfondimento delle informazioni, è presente il tasto di comando *Dati Ulteriori* di cui si è precedentemente scritto.

Un' altro metodo di ricerca è stato impostato tramite una query di selezione. Una query corrisponde ad una interrogazione fatta al database che consente di isolare e ricercare specifici record contenuti in una o più tabelle.

Quindi una query non contiene dati, ma un insieme di istruzioni; *Access* utilizza queste istruzioni per visualizzare i record appropriati selezionandoli dalle tabelle.

L'utilizzo delle query è molto ampio: ricerca e stampa di record specifici, realizzazione di calcoli, ordinamento dei dati e così via.

Nel caso specifico, grazie alla query impostata secondo determinati criteri, è possibile ricercare all'interno del database tutte le opere realizzate o pubblicate in uno specifico anno o in un determinato arco temporale.

È necessario solo immettere il parametro desiderato per poter visualizzare i risultati della ricerca all'interno di una maschera.

I dati che si visualizzano sono quelli relativi al nome dell'autore, al titolo dell'opera con eventuale sottotitolo, al nome della casa editrice (qualora sia presente), alle note e al numero degli esemplari trovati.

Un'ulteriore query è stata impostata per ricercare all'interno del database il nome di una specifica Casa Editrice o Laboratorio specializzato o Tipografia.

Le modalità di ricerca sono pressoché simili alla query precedente: basta inserire nella finestra il parametro che si intende ricercare (il nome della Casa Editrice ad esempio o anche parte di esso) e all'interno di una

maschera verranno visualizzate le opere che fanno riferimento al suddetto parametro.

All'interno del menù principale è altresì presente una "galleria delle immagini", una maschera dove la maggior parte della schermata è occupata dalla fotografia delle opere, insieme al titolo e al nome dell'autore.

Tasti di scorrimento permettono all'ipotetico utente una soddisfacente visione delle immagini delle opere contenute nel database e una opzione di ricerca consente di trovare agevolmente l'immagine di qualsiasi opera si intenda visionare.

Le maschere e le query realizzate per le ricerche possono essere molteplici: quelle proposte risultano al momento efficienti ma è ovvio che altre modalità di ricerca possono essere pensate e di conseguenza realizzate; le esigenze effettive dell'utente emergeranno probabilmente solo in seguito ad un uso continuato del database.

Il database contiene, allo stato attuale, circa 150 esemplari; esso si rivela efficiente e discretamente veloce.

La scelta delle opere catalogate non è stata ovviamente casuale; per testare l'effettiva versatilità del database è stato necessario studiare e inserirvi oggetti che differissero concettualmente, stilisticamente e materialmente l'uno dall'altro.

La necessità di confrontarmi con materiale quanto più eterogeneo possibile mi ha portato in diversi luoghi, a contatto con diverse realtà, diverse professionalità e, soprattutto, diversi modi di concepire la raccolta, la conservazione e la fruizione del Libro d'Artista.

Una parte delle opere contenute nel database sono state visionate presso il Centro di Documentazione del Libro D'Artista della città di Cassino che nasce nel 2001, a seguito dell'istituzione, nel 1996, della *Biennale del Libro D'Artista*.

Accanto all'appuntamento espositivo è probabilmente venuta maturando l'esigenza di istituire l'Archivio- dove poter conservare le opere donate dagli artisti partecipanti alla mostra- e il Centro di Documentazione, dove poter rendere fruibile il materiale documentario sugli artisti che operano in questo particolare settore; entrambi sono ospitati dalla Biblioteca Comunale *Pietro Malatesta*.

Innegabile e affascinante è l'evidente richiamo al passato della città: la celebre Abbazia di Montecassino, con i suoi scriptoria, è stata per lungo tempo uno dei centri di diffusione della cultura occidentale, e ora tale tradizione è stata riletta in chiave moderna, proponendo una riflessione sul libro come medium, oggetto di continue sperimentazioni da parte di molti artisti contemporanei.

Le opere conservate presso l'Archivio sono quasi duecento: si tratta prevalentemente di Libri Oggetto (secondo la classificazione da me elaborata), realizzati con l'ausilio dei più disparati materiali.

È una collezione interessante, arricchita anche dalla presenza di opere di artisti stranieri che permettono quindi un confronto su larga scala delle diverse tipologie, tecniche e materiali utilizzati.

Tuttavia, assunti così incoraggianti vengono quasi del tutto vanificati dalle discutibili modalità di conservazione adottate.

Le opere non sono ancora state catalogate, ad esse non è stato ancora assicurato un adeguato spazio espositivo, e diversi esemplari risultano già fisicamente compromessi dalla precarietà del sistema conservativo.

L'associazione "Quartiere Ponticelli" opera a Ponticelli, nell'estrema periferia orientale di Napoli, fin dal 1978.

Sin dal suo esordio, l'associazione ha sempre riservato uno spazio di riguardo al libro, promuovendo iniziative encomiabili, come la costituzione di una Biblioteca Comunale e conseguentemente l'incremento del suo patrimonio librario.

L'interesse per le arti visive, testimoniato anche dall'organizzazione di diverse Mostre, ha spinto il responsabile dell'Associazione, Giorgio

Mancini, all'organizzazione di una Rassegna Internazionale del Libro d'Artista, svoltasi nel 2000.

Tale mostra fu caratterizzata in primo luogo dalla raccolta di materiale molto eterogeneo, in modo tale da poter offrire una visione globale del fenomeno presentato, grazie anche alla presenza di artisti stranieri che resero possibile, con le proprie opere, un interessante confronto fra la produzione italiana e quella estera.

La mostra si sviluppò in due tempi: in un primo periodo venne collocata nella monumentale chiesa di S. Severo a Pendino, nel centro storico cittadino, successivamente venne esposta a Ponticelli, sede anche del Fondo "Libro d'Artista".

In effetti l'iniziativa non si esaurì nei soli tempi espositivi ma venne successivamente istituita una sezione interna alla Biblioteca, il Fondo per l'appunto, con lo scopo di creare un archivio aggiornato della produzione.

Tale fondo è prevalentemente costituito dalle opere donate dagli stessi artisti e consta di quasi un centinaio di esemplari.

Lo stato di conservazione delle opere è piuttosto buono, grazie alla cura del responsabile dell'associazione.

Tuttavia nessuna iniziativa tesa alla catalogazione degli oggetti è mai stata avviata.

Un discreto numero di esemplari catalogati ed inseriti nel database fanno parte, invece, di collezioni private.

Non verranno citati, ovviamente, i nomi dei collezionisti che gentilmente mi hanno permesso di accedere alle loro raccolte.

Mi sembra giusto tuttavia sottolineare che la dimensione essenzialmente privata delle raccolte esaminate ha sempre coinciso con una maggiore cura degli oggetti in questione e, in generale, con una maggiore apertura dei loro proprietari ad iniziative tese eventualmente a migliorarne la conservazione e la fruizione.

La classificazione tipologica elaborata ed esposta in precedenza, ha sempre permesso piuttosto agevolmente l'inclusione delle opere in una determinata categoria, segno che una classificazione dei Libri d'Artista basata sulle caratteristiche fisiche e materiali di questi ultimi, risulta una scelta, in questo caso, ottimale e, forse, più appropriata di una classificazione che invece operi una distinzione degli oggetti in questione su basi concettuali.

I criteri stabiliti per la classificazione tipologica, applicati agli esemplari visionati, hanno dato risultati, nel complesso, soddisfacenti; ovviamente l'inserimento di alcune opere è costato maggiore riflessione, si sono verificati casi particolari in cui alcune opere sono "passate" da una classe tipologica all'altra, prima di una collocazione definitiva.

Del resto, la complessità degli oggetti in questione, aveva fatto “a priori” prevedere l’insorgenza di problematiche di questo tipo.

È interessante segnalare il caso di un’opera in particolare, in assoluto quella che ha generato maggiori difficoltà di classificazione. Si tratta di *Inchiostro Autobiografico* di Vincenzo Rusciano.

Le difficoltà risiedevano soprattutto nel fatto che i due diversi materiali (carta e acciaio), parte integrante dell’opera, risiedessero in due corpi distinti, ossia il libro e il leggio, più il contenitore di vetro dell’inchiostro; di conseguenza era difficile stabilire la preminenza di un materiale sull’altro, senza contare che l’opera si presentava alla stregua di un’installazione.

Alla fine, proprio in virtù della particolare struttura dell’oggetto e del tipo di fruizione meramente contemplativa (l’oggetto-libro non si può sfogliare), l’opera è stata classificata come *Libro Oggetto*.

Tali problematiche aumentano la consapevolezza che qualsiasi classificazione, per quanto ottimale, è costretta, prima o poi, a fare i conti con il carattere estremamente variegato della materia.

La pratica del Libro d’Artista, nonostante attraversi tutte le tendenze artistiche del XX secolo e nonostante la sua diffusione abbia assicurato una esponenziale crescita della conoscenza del fenomeno, risente tuttavia della

mananza o inadeguatezza di strutture e metodologie volte alla sua conservazione (fatte salve le dovute eccezioni).

È chiaro che la stessa natura fisica e concettuale degli oggetti in questione non facilita nessun tipo di lavoro (meno che mai catalogativo), ma è altresì chiaro che una comprensione non sterile del fenomeno e la fruizione delle opere dipendono strettamente dal procedimento conservativo adottato.

A questo proposito, un'interessante futura prospettiva di ricerca potrebbe provenire dall'applicazione della cosiddetta "logica fuzzy" o "logica sfumata".

Sotto l'aggettivo "fuzzy", non perfettamente traducibile nella nostra lingua, ricadono diversi indirizzi di pensiero, dalle teorie matematiche fino ad alcune visioni filosofiche del mondo; i termini che più efficacemente lo traducono sono: "vago", "confuso", "sfumato".

Come è noto, i computer ragionano secondo precise regole; tuttavia, questo può essere un grosso problema quando devono aver a che fare con dati (input) provenienti dal mondo esterno che sono spesso imprecisi.

Nella logica classica un predicato può essere vero o falso. Non esistono vie di mezzo. Un uomo è alto oppure no, un oggetto è giallo oppure no e così via.

La logica fuzzy, invece, è una logica polivalente in cui si può attribuire a ciascuna proposizione un grado di verità compreso tra 0 e 1; mette così in discussione il concetto di logica binaria, secondo il quale i predicati possono assumere solo due condizioni, ossia vero e falso.

E' fortemente legata alla teoria degli insiemi sfocati e, già intuita da Cartesio, Russell, Einstein, venne concretizzata da Lotfi Zadeh, il quale, nel 1965, pubblicò il primo di una serie di articoli sulle possibilità e prospettive della logica sfumata.

Secondo quest'ultimo, la differenza principale tra l'intelligenza umana e quella meccanica sta nella capacità del cervello umano di ragionare in termini imprecisi e non quantitativi.

Una capacità che attualmente non è posseduta nemmeno dal computer più sofisticato.

Attualmente la logica fuzzy viene quasi esclusivamente usata per prodotti commerciali quali lavatrici, macchine fotografiche, macchine da guerra.

Pare che la comunità scientifica sia vicina alla realizzazione di computer fuzzy e, la stima dei successi finora ottenuti, lascia presagire gli effetti assolutamente travolgenti di tale realizzazione.

Nota Bibliografica

V. ACCAME, *Il segno poetico*. Milano: Munt Press-Zarathustra, 1977.

A. ADVERSI, *Storia del libro*. Firenze: Sansoni, 1963.

Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta. [scritti di vari]. Milano: Mazzotta, 2002.

R. ANTOLINI, *Recensioni e segnalazioni* in “Bollettino AIB” n. 3 2004.

L. BALLARINI, *La piramide capovolta*. Venezia: Marsilio, 1975.

A. BANDINI BUTI, *Manuale di bibliofilia*. Milano: Mursia, 1971.

M. BENTIVOGLIO, *Librismo*. Cagliari: Arte Duchamp, 1990.

M. BENTIVOGLIO, *Materializzazione del linguaggio*. Venezia: [s.n.], 1978.

M. BENTIVOGLIO, *Il non libro. Bibliofollie ieri e oggi in Italia*. Roma: De Luca, 1985.

M. BENTIVOGLIO, *La trasformazione del libro*. Torino: [s.n.], 1983.

P. BUZZI, *Il Futurismo nel panorama della mia spiritualità*, in *Futurismo: scritti carteggi testimonianze*. [scritti di vari]. Milano: “Quaderni di Palazzo Soriani”, 1982.

U. CARREGA, *Scrittura attiva*. Bologna: Zanichelli, 1980.

L. CARUSO, *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia*. Firenze: Casermetta del Forte Belvedere, 1989.

L. CARUSO, *Il colpo di glottide*. Firenze: Vallecchi, 1980.

L. CARUSO, *Libro d'artista*. Napoli: Artexarte, 1998.

L. CARUSO, G. POLARA, *Iuvenilia loeti*. Roma: Lerici, 1969.

G. CELANT, *Book as Artwork 1960-1970*. Milano: Data 1, 1971.

G. CELANT, *Guest book by Artists*. Toronto (Canada): Art Metropole, 1981.

G. CELANT, *Libro come lavoro d'arte*. Bari: Dedalo Libri, 1995.

E. COEN PIRANI, *Manuale del bibliotecario*. Modena: Mucchi, 1965.

M. COSTA, *L'estetica dei media. Avanguardia e tecnologia*. Roma: Castelvechi, 1999.

L. DEMATTEIS, G. MAFFEI, *Libri d'artista in Italia*. Torino: Regione Piemonte Assessorato alla Cultura, 1998.

G. DE NITTO, Dispense per il corso di Bibliografia e Biblioteconomia. S. M. Capuavetere (Ce), a.a. 1999-2000.

Dizionario del Futurismo. [scritti di vari]. Firenze: Vallecchi, 2001.

U. ECO, *Lunga vita al libro*. "L'Espresso", 7 ott. 1994.

EL LISICKIJ, *Ricordi, lettere, scritti*. [scritti di vari], Roma: Edd. Riuniti, 1967.

G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1991.

G. GINI, *Esposizione di libri d'artista*. Milano: Quaderni di Palazzo Sormani, 1987.

G. GINI, *Pagine e dintorni*. Gallarate: catalogo, 1991.

G. GINI, *Regesto sintetico del libro d'artista*. Milano: Morini, 1989.

Guardare raccontare pensare conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi. A cura di A. Moeglin-Delcroix, L. Dematteis, G. Maffei, A. Rimmaudo. Mantova: Corraini, 2004.

G. HUGNET, *L'avventura dada*. Milano: Mondadori, 1972.

Iliazd. [scritti di vari]. Parigi: Centre Gorge Pompidou, 1978.

L'immaginazione senza fili e parole in libertà, in *Manifesto futurista*. Milano: Direzione del Movimento Futurista, 1913.

ISBD(G) General International Standard Bibliographic Description, Revised edition, ICCU, Roma, 1999.

ISBD(NBM) International Standard Bibliographic Description for Non Book Material, Edizione italiana a cura di Maria Carmela Barbagallo, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 1987.

G. JANACEK, *Zaum. The transrational poetry of Russian Futurism*. San Diego: SDSU Press, 1996.

R. JEUTSCH, *I libri d'artista italiani del Novecento*. Coll. "Archivi del XX secolo", Allemandi, 1993.

B. KOSKO, *La logica fuzzy*. Milano: Baldini & Castaldi, 1995.

Libri d'artista voce in Dizionario d'arte contemporanea. Milano: Feltrinelli, 1997.

Libri figurati d'autore, Libri d'artista, Libri oggetto. Problemi di catalogazione a cura di Carla Barbieri, Chiara Panizzi, Aurora Loy, Claudia Pertile, Giorgio Maffei, Sergio Graffi, Barbara Nesticò, Umberto Massarini,

Roberto Antolini, Lucia Chimirri, Marco Bazzini, Annalisa Benedetti, Carlo Alberto Sitta, Erica De Luigi e Lo Studio Bibliografico Marini di Bari.

G. LISTA, *Le livre futuristes*. Modena: Panini, 1984.

M. MACCIANTELLI, *L'assoluto nel romanzo*. Milano: Mursia, 1990.

F. T. MARINETTI, *Le mots en liberté futuristes*. Milano : Edizioni di Poesia, 1919.

F. T. MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Milano: Direzione del movimento Futurista, 1912.

S. M. MARTINI, *Breve storia dell'avanguardia*. Napoli: Nuove Edizioni, 1988.

E. MASCELLONI, *L'ultima avanguardia*. Spoleto: catalogo, 1995.

C. MAZZI, *Indicazioni di bibliografia italiana*. Roma: [s.n.], 1949.

F. MENNA, *Libri fatti a mano*. Roma: Il Luogo, 1982.

E. MICCINI, *Liber/ Pratica internazionale del libro d'artista*. Verona: Factotumbook, 1980.

E. MICCINI, *Poesia e/o Poesia*. Firenze: 1972.

E. MICCINI, *Poesia visiva e dintorni*. Firenze: Mitra, 1995.

A. MOEGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*. Parigi: Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997.

A. MOEGLIN-DELCROIX, *Livres d'artistes*. Parigi: Centre George Pompidou, 1980.

H. MONDOR, *Un coup de dés* in S. MALLARME, *Un tratto ai dadi non abolirà mai la sorte*. Svizzera : Samedan Munt Press, 1974.

M. NANNUCCI, *Bookmakers*. Saint Yriex la Perche: Pays Paysage, 1995.

M. NANNUCCI, *Cent livres d'artistes italiens*. Parigi : Biblioteca Nazionale, 1981.

D. PALAZZOLI, *I denti del drago, le trasformazioni nella pagina del libro*. Milano: L'uomo e l'arte, 1972.

L. PIGNOTTI, *Calligrafia, la pittura scritta*. Roma: Centro Morandi, 1982.

L. PIGNOTTI, *Liber, liber*. Arezzo: Biblioteca comunale, 1991.

L. PIGNOTTI, *Sine Aesthetica/Sinestetica*. Roma: Empiria, 1990.

G. POZZI, *La parola dipinta*. Milano: Adelphi, 1996.

G. POZZI, *Le parole nel disegno e i disegni nelle parole* in *Letteratura Italiana*. Vol. VI, Torino: Einaudi, 1986.

G. POZZI, *Poesia per gioco*. Bologna: Il Mulino, 1984.

Quarta Biennale del Libro d'Artista, a cura di M. De Candia, T. Pollidori, B. Tosi. Catalogo della mostra. Napoli: Tipografia Alfa, 2005.

Rassegna dell'esoeditoria italiana. [scritti di vari]. Palazzo dell'Università di Trento: [s.n.], 1995.

Report of the International Meeting of Cataloguing Experts, Copenhagen, 1969. Libri, vol. 20, n.1, 1970.

F. RIVA, *Il libro italiano 1800-1965*. Milano: [s.n.], 1996.

Seconda Biennale del Libro d'Artista, a cura di I. D'Agostino e L. Rea. Catalogo della mostra. Ceccano (Fr): Bianchini, 1996.

C. SOLARIS, *Bibliografia del Futurismo*. Milano: Stampa Alternativa, 1988.

Spartito preso/la musica da vedere. [scritti di vari] Firenze: Vallecchi, 1981.

A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*. Napoli: Rumma, 1969.

S. H. STEINBERG, *Cinque secoli di stampa*. Torino: Einaudi, 1966.

A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino, Vita e opere di E.V.* Roma: Derive Approdi Fondazione Barucchetto, 2004.

F. TEMPESTI, *Livres d'artiste*. Firenze: Fortezza da Basso, 1981.

P. VALERY, *Lettre au directeur de Marges. Ouvres*. Parigi : Pléiade, 1965.

P. VALERY, *Stephane Mallarmé*. Bologna : Il cavaliere azzurro, 1984.

M. VERDONE, *Il Futurismo*. Roma: Newton Compton, 1994.

S. VITALE, *L'avanguardia russa*. Milano: Mondadori, 1978.

RINGRAZIAMENTI

Un grazie affettuoso al prof. Stelio Maria Martini che, ancora una volta, mi ha concesso la sua attenzione ed elargito preziosi consigli e suggerimenti.

Un sentito ringraziamento al dott. Biondi, direttore della Biblioteca Comunale di Cassino, al dott. Giorgio Mancini, direttore dell'associazione "Quartiere Ponticelli", alla dott. ssa Lucia Chimirri della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, al sig.

Antonio Sgambati de “Il Laboratorio/Le Edizioni” di Nola, per la cortesia e la disponibilità dimostratemi.

Un sentito ringraziamento al sig. Corrado Lanna, al dott. Alfredo Beneduce della Regione Campania e alla dott. ssa Francesca Cantone, per avermi guidata e consigliata nella realizzazione del database.

Un particolare ringraziamento al prof. Giuseppe De Nitto, per aver messo a mia disposizione la sua competenza in materia di catalogazione e al mio tutor, la prof. Mariantonietta Picone, che mi ha costantemente seguito in questi anni.

Lia Pasqualina Cerrone